中国古代乐论思想研究

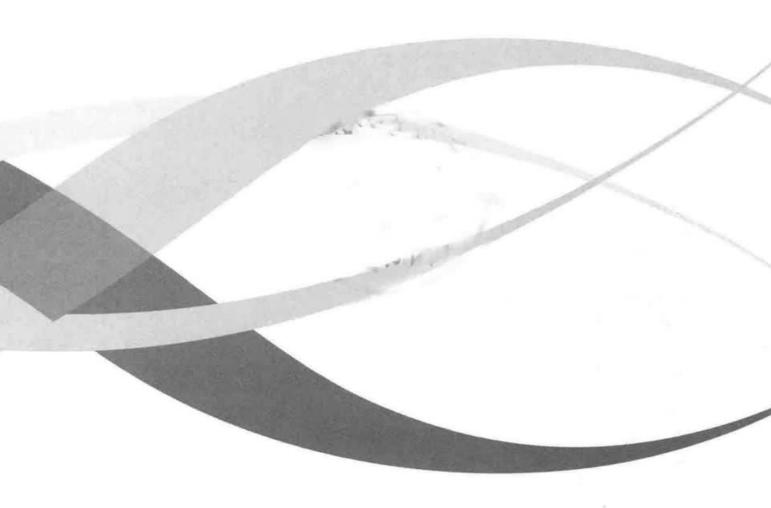
韩 伟◎著





中国古代乐论思想研究

韩 伟◎著



图书在版编目(CIP)数据

中国古代乐论思想研究/韩伟著. -- 哈尔滨:黑龙江大学出版社,2013.11

ISBN 978 -7 -81129 -674 -7

【. ①中… Ⅱ. ①韩… Ⅲ. ①古代音乐 - 研究 - 中国 IV. ①J609. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 257800 号

中国古代乐论思想研究
ZHONGGUO GUDAI YUELUN SIXIANG YANJIU

韩 伟 著

责任编辑 张怀宇 曹焕焕

出版发行 黑龙江大学出版社

地 址 哈尔滨市南岗区学府路 74 号

印 刷 哈尔滨市石桥印务有限公司

开 本 720×1000 1/16

印 张 12.25

字 数 176 千

版 次 2013年11月第1版

印 次 2013年11月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-81129-674-7

定 价 28.00元

本书如有印装错误请与本社联系更换。

版权所有 侵权必究

前 言

对于中国古代乐论的研究目前在国内还没有充分展开,20世纪80年代起,随着学术视野的扩展和美学热潮影响的深入,一些学者陆续开始针对《乐记》写一些文章,并对其中的诸多问题展开论辩。1983年由人民音乐出版社编辑部编写的《〈乐记〉论辩》一书便是这一时期研究成果的汇总。尽管学者们在观点上存在差异,但都无一例外地将《乐记》看作是中国的第一部美学专著。我想,其中存在两个原因:一是《乐记》作为一部儒家经典著述,其中确实蕴含着丰富多彩的思想资源,对之进行研究可以丰富对古代思想史的研究;二是与时代的文化风气有关,当时中国学界刚刚获得了话语的解放,在此背景下中国当代美学史上的第二次"美学热"应运而生,学者们致力于将"美学在中国"转化为"中国的美学",所以急需对本土的理论资源进行重新的整理和审视,以便确立学科的合法性。在这两个背景因素的策动下,《乐记》的地位得以凸显,并逐渐被确定了下来。

自此之后直到现在,学界对《乐记》的研究一直没有中断过,尽管很多文章的学术水准有逐渐下滑的趋势,但毕竟从中可以预见到中国古代乐论研究的灿烂前程。但不争的事实是,一直以来对中国古代乐论的研究并非按我们的预想进行,突出的表现是学界关注的对象相对固定和狭窄,除了《乐记》之外,学界关注最多的无外乎荀子的《乐论》、司马迁的《史记·乐书》、嵇康的《声无哀乐论》以及阮籍的《乐论》等有限的几种,而仅限于此对于了解异常丰富的中国古代乐论思想显然是极其欠缺的。事实上,笔者在研究过程中经常会遭到不明就里的同道们的质问,其中被问及最多的一个问题就是,在并非音乐科班出身且对古代音乐不甚了解的情况下,如何能够研究中国古代乐论呢?这种质询并非没有根

据,实践当然是理论的重要根源,但需要澄清的是,本书所关注的中国古代乐论是从侧重于美学乃至文化的角度切入研究的,属于对古"乐"理论的研究和梳理,而并非是对古"音乐"理论的研究,两者尽管存在颇多交叉,但在中国古代的文化背景下"乐"与"音"乃至"音乐"是不同的。"乐论"更侧重于对美学理论乃至时代审美风尚的言说,它是中国古代思想史和美学史乃至文论史的重要组成部分,而"音乐"理论则更侧重于对音乐技巧、宫调变换、乐谱构成等问题的言说,偏重于纯粹的技术领域。如果用现代的学科分类标准来衡量的话,前者属于文艺美学范畴,后者则应被划入音乐学范畴;前者隶属于中文系或哲学系,后者则隶属于音乐系。

其实,早在20世纪80年代蒋孔阳先生也曾遭到过上述质疑,身为美学家的 蒋先生突然开始对先秦乐论感兴趣,并撰写了《先秦音乐美学思想论稿》一书, 这一做法不免备受争议,焦点问题也是因为蒋先生既不懂音乐实践也不懂乐理, 而他的回答亦是认为从美学角度观照古代乐论具有重要的思想史和文化史意 义。自蒋先生之后,"音乐美学"的概念开始确立,并有研究者开始撰写专著,其 中较具代表性的如蔡仲德的《中国音乐美学史论》和《中国音乐美学史》、修海林 和罗小平的《音乐美学通论》等,这些著作主要致力于对音乐美学做历史性的梳 理,其贡献在于体系较为完备,但这也潜存着一种危险,就是往往重视"面"的铺 开而忽视了"点"的深刻。事实上,这里存在两种书写美学史、思想史的态度,一 种是广义的,一种是狭义的。对于前者,李泽厚和刘纲纪在《中国美学史》中认 为,所谓广义的研究"就是不限于研究已经多少取得理论形态的美学思想,而是 对表现在各个历史时代的文学、艺术以至社会风尚中的审美意识进行全面的考 察,分析其中所包含的美学思想的实质,并对它的演变发展作出科学的说明"①。 而所谓狭义的研究"主要以历代思想家、文艺理论批评家著作中所发表的有关美 与艺术的言论作为研究对象"②。很显然,李泽厚和刘纲纪眼中的广义研究实际 上更接近当下较为时髦的文化研究,而狭义研究则重在以个案研究为主,进而连

① 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》(第一卷),中国社会科学出版社 1984 年版,第 4 页。

② 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》(第一卷),中国社会科学出版社 1984 年版,第6页。

级成整个美学史。本书实际上便属于狭义的研究范畴,从个案分析入手或者管 窥某位理论家的整体思想,或者试探时代的美学风尚,希望从中对中国思想史和 美学史有另一个层面的体认。

通常情况下,执着的研究者容易犯同一个毛病,就是出于对研究对象的钟爱而将其神圣化。笔者亦不例外,在我看来中国古代乐论是中国美学的首要基地,诗、乐、舞无疑是中国最为早期的艺术形态,书法、绘画、建筑从严格意义上说都应属于后起的艺术门类,因此可以认为关注乐论就是关注中国美学,研究乐论就是研究中国美学。正是基于这种看法,甚至有研究者认为中华民族只有"乐学"而无"美学"①,这一观点虽然有商榷的余地,但毕竟指出了中国古代乐论的重要性,这也对本书的研究起到了激励作用。

据笔者了解,现在国内专门对中国古代乐论做整体性梳理的专著还没有,笔者自知本书一定在很多方面存在不足,但抱着无知者无畏的心态,贸然将其呈现给读者,一方面希望就正于方家,为后续研究做好准备,另一方面也希望能起到抛砖引玉的作用,引起更多的学者对相关问题展开研究、讨论,唯有这样才能令中国古代乐论这一理论宝库得以重见天日。

① 劳承万:《中国古代美学(乐学)形态论》,中国社会科学出版社 2010 年版,第 39—49 页。

	绪	论…	I
	第-	一章	乐的日常价值——对《乐记》的考察之一
			6
		第一节	5 乐可以兴 9
		第二节	5 乐在日常娱乐中的价值20
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1		第三节	5 "古乐"与"新声"之比较 25
	第二	章	乐的社会价值——对《乐记》的考察之二
&			31
		第一节	ち 乐可以"观"31
		第二节	5 从《武》看乐在战争中的价值38
		第三节	5 乐在祭祀中的价值 43
	第三	三章	乐在礼制社会中的价值实现——对《乐记》的
			考察之三49
		第一节	5 乐的和同价值 ······ 49
		第二节	芍 礼与乐的价值差异 ······ 56

	第三节	礼与乐统一于仁6	1
	第四章 天	一、鏡:庄子思想的系统化展示 6	i8
	第一节	天籁与"道"6	8
	第二节	天籁与"远"7	′2
	第三节	天籁与"真"7	'5
	第五章 《	吕氏春秋》乐论思想的体系重建与拓展	
			30
	第一节	"继承"还是"搬用" 8	30
***	第二节	"生于心"还是"生于道"8	34
	第三节	"天德"还是"人德" 8	38
sîz.	第四节	"乐者,乐也"还是"至乐不乐" 9)2
<u> </u>			
	第六章《	乐纬 》" 气"论考释 ··············· 9	} 6
	第一节	"自然之气"及其逻辑体系 9	98
	第二节	"血气"及其两种延伸 10)4
	第三节	"和气"及乐之功能演变 11	lO
	第七章 数	鬼晋乐论及其对美学范畴之重塑 11	16
	第一节	"乐"的内涵及其分化11	16
		"和"的自然转向	
		"气"与"声"、"韵"之关系 12	
	第八章 周	雪宋乐论之关系探析 13	30
		宋人对白居易乐论之接受 13	
1	• •		

第二节		求
第三节	宋人乐论对情性之淡的追	求
第四节	《文苑英华》乐论材料的复	杂性
第九章 证	Z、金乐论美学思想考释·	••••••••
第一节	辽、金音乐建制的两种样点	<u> </u>
第二节	对辽、金乐论之考察	•••••••
第三节	金源音乐文学对前代文人	之接受
第十章 明	月清乐论的客观化潮流·	
第十章 明 第一节	月 清乐论的客观化潮流 明清乐论的"主情"色彩·	
第十章 明 第一节 第二节	月清乐论的客观化潮流·	



绪 论

中国古代文明是一种令人神往的诗性文明,更是一种带有极大包容性的总体性文明。诗歌、音乐、舞蹈乃至巫术、宗教、日常生活等林林总总共同构建了这一文明体系。在中国的文化语境下,音乐与文学是两种姊妹艺术,或者借用朱谦之先生在《中国音乐文学史》中的观点,可以将整个中国古代文学以"音乐文学"来定义。事实上,音乐与文学作为具有时间性的表现艺术,无论在中国还是在西方的文化语境下都是同根同源并水乳交融的,尽管在文化变迁的过程中两者会出现这样或那样的疏离,但它们的天然联系则是各自始终挥之不去的文化基因。

中国古代文明又是一种和谐的礼乐文明,礼与乐的相辅相成构成了中华文明的特有样态。可以说,一直以来学界对"礼"的意义、价值、用途等方面的研究投入了较大的精力,相应地也取得了可喜的成绩。然而,另一方面,人们却忽视了对"乐"的关注。在古代社会,"礼"与"乐"互为前提和补充是一个不争的事实,中国古代社会是礼与乐并存的社会,两者共同构建了社会的和谐体系。礼主要是外在的秩序和等级规范,儒家的礼更多地体现在"君君、臣臣、父父、子子"的社会日常伦理上;而乐主要是内在的,其最大的特征是"和",它使受"礼"统治的社会不至于成为冷冰冰的僵硬的骨架,从中不难看出"乐"在古代社会中的地位和价值是举足轻重的,没有"乐"的社会是不可想象的残缺的社会。

本书的研究对象是中国古代乐论。那么何谓"乐"?中国古代的"乐"应该从两个层面去认识,由于雅与俗、理论与实践的差异,导致其能指和所

指也有所不同,就雅乐以及理论层面而言,"乐"是作为与"礼"相互补充的概念而存在的,即所谓"礼乐相须以为用"层面的概念,它本身不仅承载着传统儒家沟通天人的观念,也蕴含着"兴于诗,立于礼,成于乐"的儒家最高美学标准。因此这一层面的乐为"礼乐之乐",具有明显的道德形上性;与之相对,就俗乐以及实际用乐层面而言,"乐"又是作为"音乐之乐"而存在的。隋唐以来,随着民间俗乐以及外来音乐的繁盛,以往用于吉、凶、军、宾、嘉"五礼"意义上的乐渐渐开始去意识形态化,由庙堂之乐变为百姓之乐,"乐"的意义也由礼乐之乐向音乐之乐滑移,这一过程肇始于魏晋,到宋明以后则明显地表现出来了。本书所用之"乐"多偏于第一层面的用法,当然也会涉及对"音乐之乐"层面的适当考察。

何谓"乐论"?中国古代音乐学是由乐学与律学两个部分组成的,乐学 更多地围绕着乐理、美学、思想层面进行探讨;律学则更多地关注技术问题, 比如黄钟之长度、律管之算法、宫调之演进、谱表之撰写等。本书所谈之"乐 论"则更多地偏重于乐学层面,但又超出了单纯的音乐领域,与哲学、美学、 文学等其他领域存在交叉关系,概而言之,所谓"乐论"即是对"乐"的内涵、 义理、施用以及"乐"与其他艺术样态之关系的理论言说。其存在形态亦是 多种多样的,具体而言包括五种:单篇文章、诗话(或词话、曲话)、类书、史 书、专著。单篇文章,古代乐论的基本形态较为零散,因此很多乐论文字都 是以语录或文章的形式存在的,比如先秦诸子的文集中便含有众多谈乐的 语录,至干《乐论》(荀子)、《非乐》(墨子)、《吕氏春秋・适音》(吕不韦)、 《声无哀乐论》(嵇康)、《今乐犹古乐赋》(范仲淹)等都是专论性文章。诗 话(或词话、曲话),这类体裁是宋代以后才大量出现的,多是文人、理论家 的经验性总结,但却具有极高的理论价值,宋代的很多诗话、词话、曲话在谈 论诗、词、曲的同时,亦兼顾乐器、乐诗、乐歌、乐理等相关问题,所以诗话、词 话、曲话中的某些内容可以被视为乐论。据考证,宋代仅单独成书的诗话便 有一百七十余种①,散佚之作尚有数百万字,词话、曲话也较为丰富,其中不

① 吴文治:《宋诗话全编》,江苏古籍出版社1998年版,前言第1页。

乏对"乐"的相关论述。因此诗话、词话可以被视为古代乐论思想的重要来 源之一。类书,其主要采取"以类相从"的方式整理、汇总了大量乐论资料, 通过对类书的考察一方面可以发现一个时期的乐论倾向,如通过对宋初《文 苑英华》的考察可以发现其对唐代乐论的选择性收录,从而为宋初的主流意 识形态服务。另一方面,类书中也包含直接的乐论观念,比如完全可以将 《通典・乐序》、《文献通考・乐考》、《玉海・律历门》、《通志・乐略》看成 乐论文章。史书,几乎在二十四史中的每个朝代都设专章梳理礼乐或音乐 问题,较重要者如《史记・乐书》、《汉书・礼乐志》、《旧唐书・音乐志》、 《新唐书・礼乐志》、《宋史・乐志》、《明史・乐志》、《清史稿・乐志》等等, 这些史书一方面起到了客观记载的作用,另一方面则可从中发掘重要的历 史人物、乐论典籍的礼乐观念和乐论思想。专著,与上述各种乐论存在形态 相比,专著是其中探讨得最为深入的也是最具系统性的一类,但数量却相对 较少, 先秦时期的《乐记》(即《乐经》, 现已不全)、汉代的《乐纬》为早期最 具代表者,宋代以后的乐论专著则有渐多的趋势,且较为关注具体技术层 面,较具代表者如陈旸的《乐书》、朱长文的《琴史》、张炎的《词源》、王骥德 的《曲律》、吕天成的《曲品》等。

正是由于存在如此丰富的材料,因此对中国古代乐论的考察意义重大。通过系统考察中国古代乐论思想的流变历程,可以为思想史乃至美学史的研究提供必要的佐证,但就学界目前的相关研究来看,对中国古代乐论的相关研究明显没有开展起来,思想史、美学史乃至文学史研究往往人为地画地为牢,忽视了对其他艺术门类的关注。事实上,中国古代乐论蕴含着丰富的理论资源,比如在思想史层面,通过解读《乐记》中所反映的乐的施用情况,可以更好地体察礼乐文明的最初形态;通过对辽、金乐论情况的考察,不仅可以了解其在音乐建制上的特点,更可以掌握辽、金对汉地文化的不同态度。在美学史层面,通过考察庄子对"天籁"的推崇,可以钩沉出其思想中的"远"、"真"等美学范畴;通过对魏晋乐论的考察,可更深入地洞悉"乐"、"和"、"气"等美学概念的转变历程。在文学史层面,音乐与文学之天然联系,决定了乐论与文论必然是水乳交融的。《乐记》与《毛诗序》中存在明显

的观点雷同的现象,《文心雕龙》的《声律》、《乐府》等篇多涉及音律问题,阮籍、嵇康、白居易、欧阳修、苏轼等人的文集中包含众多乐论文章、琴诗、乐赋。

本书重在对中国古代乐论思想的流变做历史性梳理,采取以点带面的方式选取各时期最具代表性的乐论文字进行考察,并期望形成一个有机的体系。具体来讲,全书分为十章:

第一章"乐的日常价值——对《乐记》的考察之一"主要考察作为中国第一部美学专著的《乐记》所反映出的乐在先秦日常生活中的作用。笔者认为乐在先秦社会不仅具有娱乐作用,而且也是普通民众彰德、表"静"、怨刺的工具。

第二章"乐的社会价值——对《乐记》的考察之二"主要围绕"乐可以观"这一命题展开,一方面归纳了乐与政治和风俗的关系,另一方面考察了 乐在祭祀和战争中的独特作用及其艺术体现形态。

第三章"乐在礼制社会中的价值实现——对《乐记》的考察之三"讨论了 乐的合同价值和礼的别异价值以及分析了乐、礼与儒家最高理想"仁"之间 关系的复杂性,笔者认为正是由于儒家存在"成于乐"的审美理想,乐的诸多 价值才可以在礼制社会中得以实现。

第四章"天籁:庄子思想的系统化展示"以庄子思想中一个重要的意符 "天籁"为切人点,考察其与"道"、"远"、"真"之间的关系,笔者认为其不仅 是"道"的外化,而且是庄子逍遥游境界中的心理距离之"远"的体现,同时 又与艺术创作和艺术欣赏领域的内心之"真"相联系。

第五章"《吕氏春秋》乐论思想的体系重建与拓展",本章重在研究作为秦代带有杂家性质的学术专著《吕氏春秋》的体系及思想的复杂性。就乐论而言,其一方面继承了以《乐记》为代表的儒家体系,另一方面也吸收了道家乐论中的合理成分。但是两个体系在诸多方面都存在抵牾之处,从而表现出了该书在特定时期的过渡性特质。

第六章"《乐纬》'气'论考释"围绕汉代七纬之一的《乐纬》而展开,笔者认为其作为汉代特有的乐论存在形态具有重要的思想史意义,它不仅以

"自然之气"将阴阳、五行、社会、人体相互关联,而且对《乐记》中所提到的"血气"的概念进行了拓展,最终提出了"和气"的概念,将汉代诸"气"加以系统化整合。

第七章"魏晋乐论及其对美学范畴之重塑"主要分析了魏晋的自然乐论 对先秦美学范畴的重塑,本章重点在于考察"声气"、"韵气"两个概念产生 的背景及意义,笔者认为它们是魏晋乐论对"气"之范畴的重要深化。

第八章"唐宋乐论之关系探析",本章主要探究了宋代乐论对唐代乐论的接受情况,笔者认为宋人对唐代的乐论和音乐倾向采取了选择性接受,其中宋初时期出于政治上的考虑,较深人地借鉴了唐代乐论中的雅正传统,《文苑英华》中的材料便可说明这一现象。而在庙堂之外的民间社会,真正占据主流的则是对白乐天以平淡为主的乐论思想的接受,这两个方面构成了宋代尤其是北宋乐论的特殊形态。

第九章"辽、金乐论美学思想考释",本章主要从美学史角度重新观照与宋朝并存的两个少数民族政权的音乐形态,试图描绘更为全面的文化景观。通过对辽、金文集和史料的考察,笔者认为金与辽采取了两种截然不同的方式吸纳汉地传统,金源乐论一方面吸收了儒家的文统和乐统,另一方面又带有强烈的文化自觉性和文化本位主义,从而形成了一道独特的文化景观。

第十章"明清乐论的客观化潮流",笔者认为明清两代的乐论较之于前代乐论,其客观化倾向更为明显,具体表现为主情、尚俗、去神秘性三种样态。"情"成了明清乐论的重要范畴,并且摒弃了"德"的干扰。"俗"成为明清乐论的重要特质,并与对"古乐"和"新声"的通变思潮同步发生。伦理和五行等神秘因素在明清乐论中被逐渐肃清,但仍未完全摆脱以周敦颐为代表的宋代新儒家乐论的影响。

第一章 乐的日常价值 ——对《乐记》的考察之一

《乐记》是《礼记》中的一篇,它作为中国古代最早、最系统的美学专著, 对乐的论述是相当深刻的,《乐记》中的"乐"是诗、乐、舞三者的统一体,从 这个意义上讲, 乐是古代艺术的总称。这样, 对乐的论述、研究则可囊括古 代艺术的一般特征。虽然《乐记》仅有十一篇存世,但其却有着严密的逻辑 性,其论及音乐的起源、乐与礼的关系、乐与人的性情的关系、乐的社会作 用、新乐与古乐的区别等方面的内容,在这些一般性的论述背后又蕴藏着一 系列美学范畴,如:德、静、气、和、仁等,这些范畴对中国古代美学起到了丰 富和发展的作用。然而《乐记》作为一部标准的儒家理论著作,对社会的关 注始终是构成其理论框架的基础。中国古代对艺术的研究不同于西方的本 体性的内部研究,而是注重其外在的价值/功能的阐发,《乐记》也不例外,前 述乐的诸方面内容都是围绕这一基点展开的,各个美学范畴也是暗含其中 并最终为其服务的。事实上,《乐记》也是沿着这一线索构建整个理论体系 的、《乐记》中的乐是社会中的乐,通过《乐记》的理论论述可以窥见乐在当 时社会的地位和作用,本书将这些统称为乐的价值。《乐记》中乐的价值体 系是由乐在日常娱乐中的价值及乐在战争中、祭祀中的价值构成的,而先秦 社会在一定程度上是以礼治为主的,可以称之为礼制社会。就社会现实而 言, 先秦时期体现出重"礼"轻"乐"的倾向, 因此, 如何在礼制社会中实现乐 的价值就成了一个问题。《乐记》认为礼与乐是相辅相成的,两者的契合点

是"仁",通过"仁",乐的诸价值最终得以实现。由此可见,《乐记》对乐的价值的论述是相当深刻的,其体系也是十分严密的,本书分三章阐述《乐记》中乐的具体价值,并试图使其成为一个有机整体。

我国古代文人对《乐记》的注释和研究可谓源远流长,虽流小缕细但从 未间断。明清以前的著作有:东汉郑玄的《〈礼记〉注》、唐人陆德明的《经典 释文》、唐人孔颖达的《〈礼记〉正义》、唐人张守节的《〈史记〉正义》、宋代陈 澔的《〈礼记〉集说》、清人王夫之的《〈礼记〉章句》、清人李光地的《古乐经 传》、清人汪烜的《乐经律吕通解》、清人孙希旦的《〈礼记〉集解》、清人王引 之的《经义述闻》、清人俞樾的《群经平议》等。新中国成立后,特别是20世 纪50年代末以来,对《乐记》的研究呈上升趋势,主要专著有:吉联抗译注、 阴法鲁校订的《乐记》(1958年)及《乐记译注》(1958年)、中国人民解放军 51031 部队特务连理论组、中央五七艺术大学音乐学院理论组的《〈乐记〉批 注》(1976年);论文集有:人民音乐出版社编辑部的《〈乐记〉论辩》(1983 年)、吕骥的《〈乐记〉理论探新》(1993年)、蔡仲德的《〈乐记〉〈声无哀乐 论〉注译与研究》(1997年)、孙星群的《音乐美学之始祖〈乐记〉与〈诗学〉》 (1997年)、王菡的《〈礼记・乐记〉之道德形上学》(2002年)等。 专题论文 也大量出现,并呈现出一定的系统性,这些论文主要探索了《乐记》的作者、 成书年代、乐的起源、乐的性质、乐的内容与形式、乐的功能等方面的问题, 而其中以对《乐记》的作者、版本及成书年代的论证最具系统性,从郭沫若的 《公孙尼子与其音乐理论》发表开始,徐复观、蔡仲德、周柱铨、孙尧年、蒋孔 阳、吕骥等人相继有论文发表并进行论辩、《〈乐记〉论辩》就是上述诸家论 文的合集,直到20世纪90年代,争论的焦点仍是《乐记》的成书年代和作者 问题,其中有三种主张较具代表性①:1. 郭沫若认为《乐记》的作者是公孙尼 子,而公孙尼子是七十子中的公孙龙,董健依班固的《汉书·艺文志》认为其 是七十子的弟子,是战国初人。杨公骥、周柱铨、金钟从此说。2. 丘琼荪在 《历代乐志律志校释》序中认为《乐记》是"汉武帝时杂家公孙龙所作"。此

① 人民音乐出版社编辑部:《〈乐记〉论辩》,人民音乐出版社 1983 年版,第190页。

人的思想与荀况、吕不韦诸人相近。3. 宋人黄震认为《乐记》是河间献王刘德所作(见《黄氏日抄》),《〈乐记〉批注》的主要作者蔡仲德从此说,并在其书《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》中坚持己说。本书无意继续对此问题进行争论,李学勤先生在《周易溯源》中有《从〈乐记〉看〈易传〉年代》一节,颇有见地,他继承了郭沫若的主张并根据《隋书·音乐志》所引的沈约《奏答》中的"《乐记》取公孙尼子"和唐人张守节《〈史记〉正义》中的"其《乐记》者,公孙尼子次撰也"等句子,认为《乐记》的作者应是战国初年的公孙尼子,而公孙尼子应该是七十子的弟子,其生活年代应在子思之后,孟子、荀子之前,本书从此说。另一个争论的焦点是《乐记》的版本问题,据《汉书·艺文志》载:

故自黄帝下至三代,乐各有名。孔子曰:"安上治民,莫善于礼;移风易俗,莫善于乐。"二者相与并行。周衰俱坏,乐尤微眇,以音律为节,又为郑卫所乱故无遗法。汉兴,制氏以雅乐声律,世在乐官,颇能纪其铿锵鼓舞,而不能言其义。六国之君,魏文侯最为好古,孝文时得其乐人窦公,献其书,乃《周官·大宗伯》之《大司乐》章也。武帝时,河间献王好儒,与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者,以作《乐记》献八佾之舞,与制氏不相远。其内史丞王定传之,以授常山王禹。禹,成帝时为谒者,数言其义,献二十四卷记。刘向校书,得《乐记》二十三篇,与禹不同,其道浸以益微。①

在《〈乐记〉论辩》中吕骥、金钟认为"与禹不同"当存两本《乐记》,一本 为河间献王刘德所撰,传至王定,后至王禹,献于成帝,即《汉书·艺文志》 中的《王禹记》(已亡佚,《艺文志》中记载刘德只著有《乐元语》);另一篇当 为《公孙尼子》二十八篇,后经刘向校定为二十三篇,而收入戴圣《礼记》中 的为前十一篇,后十二篇在刘向的《别录》中只存其目,本书亦从此说。至于

① 班固:《汉书》,颜师古注,中华书局 1962 年版,第 1711 —1712 页。

论及《乐记》其他方面的论文,取材相对较庞杂,林林总总共百余篇,不一一列举。综上,本书认为《乐记》为战国初期公孙尼子所作,现存《礼记·乐记》中的十一篇是其中一部分,它总结了先秦艺术的一般特征,是先秦美学的代表性著作,作为儒家乐论,《乐记》对乐的价值的总结和论述是相当深刻的,下面具体讨论之。

第一节 乐可以兴

《乐记》作为先秦社会对音乐学、美学的总结性著作,其自身具有较强的完整性和理论性,可分为对乐的表层论述、深层论述和功能与价值论述。表层论述如《乐本》、《乐论》、《乐礼》、《乐情》等篇,集中论述乐的本源问题、乐与礼及乐与天地的关系问题;深层论述如《乐施》、《乐言》、《乐象》篇,集中讨论了乐与德、乐与性的关系问题。然而,《乐记》并非孤立地就理论谈理论,它的基础是先秦广阔的社会生活,其中包括对日常娱乐的描述,如《乐象》篇中提到"故乐行而伦清,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁。故曰'乐者,乐也'",对人们喜好俗乐的描述,如《魏文侯》篇称"魏文侯问于子夏曰:'吾端冕而听古乐,则唯恐卧。听郑卫之声,则不知倦'"等等,可见在《乐记》十一篇严密的体系性背后有着深厚的社会基础,所以《乐记》对乐的价值/功能的论述是与当时社会生活密不可分的,同时它也像一条红线一样贯穿于对乐的表层论述和深层论述之中。

在先秦社会,诗、乐、舞是三位一体的,也就是说他们都共同承载着表情、言志的功能。《论语·阳货》记载:"子曰:'小子何莫学夫《诗》?《诗》可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名。'"①孔子这里所说的"兴",《说文》中解释为:"兴,起也。"段玉裁注曰,"盛也,举也,善也。周礼六诗曰比、曰兴,兴者托事于物"②,也就是朱熹所

① 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 211 页。

② 许慎:《说文解字注》,段玉裁注,上海古籍出版社 1981 年版,第 105 页。

说的"感发志意"^①。这里的"兴"不同于战国时期关于《诗经》创作手法中的赋、比、兴中的兴,而是有阐发情感、表达怨刺作用的。《乐记》中十分强调乐的这一美学价值,《乐本》篇载,"凡音者,生于人心者也。乐者,通伦理者也……乐由中出,礼自外作……乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也",这说明音乐是从人的内心中生发出来的,而乐的产生则是源于人对外物的感受。在《乐记》中可以看到许多关于"乐"与"心"的关系的文字,如"音之起,由人心生也"、"乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也"(《乐本》),也就是说人对外物的真实感受是乐的本源,这就决定了乐的真诚性,因此,《乐象》篇中提到的"唯乐不可以为伪"是对乐的本质的高度概括与总结,即乐要表达人的真实性情。《乐记》认为人的性情的本质是"德",内在基础是"静",外在表现是"怨刺",即"乐可以兴"在《乐记》中可分为三方面的内容:彰德、表静和怨刺。

彰德之"德",郭沫若认为是把心思放端正,也就是《大学》中所说的"欲修其身者,先正其心"。先秦社会是乐文化非常发达的社会,也是异常重视德行的社会,"德"成为衡量上至帝王将相下到普通百姓品行的工具,孔子就认为"为政以德"^②,"君子之德风,小人之德草"^③,"以德报怨"^④,甚至在《论语》中提到"德"达37处之多,由此足见儒家对"德"的重视。另外,在甲骨卜辞及《尚书》中的《益稷》、《盘庚》等篇中都可见到对"德"的论述。所以"德"自然成了《乐记》所关注的对象,其实古代音乐的重要用途之一就是歌颂美好的德行,《左传·文公七年》载:"《夏书》曰:'戒之用休,董之用威,劝之以九歌,勿使坏'九功之德,皆可歌也,谓之九歌。六府、三事,谓之九功。水、火、金、木、土、谷,谓之六府。正德、利用、厚生谓之三事。义而行之,谓之德礼。无礼不乐,所由叛也。若吾子之德,莫可歌也,其谁来之? 盍

① 朱熹:《四书章句集注》,中华书局 1983 年版,第 178 页。

② 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社1995年版,第9页。

③ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 140 页。

④ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 175 页。

使睦者歌吾子乎?"①此处所讲的"正德"就是《乐记》中认为是"性之端也" (《乐象》)的"德"。可见,《乐记》作为儒家经典著作,不但继承了孔子以来 的"中庸"、"仁"的思想,更为重要的是对儒家的"德"进行了演绎,并推广到 音乐领域。

关于乐与德的关系最早可见于《周易·豫》卦,它称"雷出地奋,豫;先 王以作乐崇德,殷荐之上帝,以配祖考"②、崇,解为推崇、褒扬;殷,盛也;荐, 献也。《乐记》是从三个角度来谈乐与德的关系的:首先,乐是"象德"的。 在《乐施》篇中强调"乐者,所以象德也",它认为乐是用来象征德行的,之所 以会这样,是因为《乐象》中称:"德者,性之端也。乐者,德之华也。金石丝 竹,乐之器也。诗言其志也,歌咏其声也,舞动其容也,三者本于心,然后乐 器从之。"这段话的重点在于理解"端"字,孙希旦在《礼记集解》中释为"端, 犹孟子言'四端'之端。性在于中,而发而为德,德者,性之端绪也"③,也就 是说,德是性的根本。而乐与诗一样是言志、表性情的工具,因为在《乐象》 中虽然提到"诗言志"、"歌咏声"、"舞动容",但此处的"歌"并非完全意义 上的"乐",在《乐本》篇中有这样的话"凡音之起,由人心生也。人心之动, 物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比 音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐"。即声、音、乐在《乐记》中的意义不同,郑 玄注曰"宫、商、角、徵、羽杂比(按规律排列)曰音,单出曰声",而乐应该是 诗、音乐、舞蹈(干戚羽旄是舞具)三者的统一,更为重要的是乐除了形式上 的规律性之外,在内容上必须体现出"德"的特征,也就是儒家所强调的君子 人格,所以《乐记》中强调"知声而不知音者,禽兽是也。知音而不知乐者, 众庶是也。唯君子为能知乐"(《乐本》)。鉴于此,《乐象》中"歌咏声"的 "歌"应理解为"音",而"诗言志"中"诗"的意思与乐更为接近。在战国楚 简《孔子诗论》简1中有这样的记载,"诗亡隐志,乐亡隐情,文亡隐意"④,有

① 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第102页。

② 黄寿棋、张善文:《周易译注》,上海古籍出版社 2001 年版,第146页。

③ 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局 1989 年版,第 1006 页。

④ 裘锡圭:《关于〈孔子诗论〉》,载《经学今诠三编》,辽宁教育出版社 2002 年版,第141 页。

的学者认为"至于'乐无隐情',诗与乐原本是一体的,作诗者藉音乐将诗唱出,这是'情'的表达;而观乐听诗者则受到'情'的感染,此所谓'乐无隐情'"①,黄怀信对此简的解释是"诗没有隐藏思想的,乐没有隐藏情感的,文字没有隐藏含意的"②。所以,乐在《乐记》中被提升到了与诗同样的高度,也承担着言志、表德的使命。

其次、《乐记》认为乐是德的表现,因此可以通过观乐而知德。先秦儒家 非常重视音乐、歌舞与创作者或整个社会的道德水平的联系。《孟子・公孙 丑上》引子贡语曰:"见其礼而知其政,闻其乐而知其德。"③《乐施》篇称"故 观其舞而知其德,闻其谥而知其行也。《大章》,章之也。《咸池》,备矣。 《韶》,继也。《夏》,大也"。闻乐知德、观舞知德,乐成了个人乃至社会道德 水平的载体、《吕氏春秋·音初》篇也称"闻其声而知其风、察其风而知其 志,观其志而知其德"④,德也可以看作是先秦社会的潜在统治标准,将外在 强制性的"法"内化为自觉的德行、《乐施》篇曰:"然则先王之为乐也,以法 治也,善则行象德矣。"它认为乐教实行得好就能使人民的行为符合德行的 要求。在《乐记》中乐是德的载体,德是乐的根据,正所谓"德音之谓乐" (《魏文侯》)。同时,不同品德特点的人适合于不同表现内容的曲调。《师 乙》篇逐一进行分析曰:"宽而静,柔而正者宜歌《颂》;广大而静,疏达而信 者官歌《大雅》:恭俭而好礼者宜歌《小雅》:正直清廉而谦者宜歌《风》:肆直 而慈爱者官歌《商》:温良而能断者官歌《齐》。"最后得出"夫歌者,直己而陈 德"的结论。就乐与德的关系而言,乐与德的结合是先秦乐教的直接目标, 通过这一手段实现移风易俗、安国治民的目的,《左传・襄公十一年》载: "晋侯以乐之半赐魏绛……(魏绛)辞曰:'……夫乐以安德,义以处之,礼以 行之,信以守之,仁以厉之,而后可以殿邦国,同福禄,来远人,所谓乐

① 刘信芳:《孔子诗论述学》,安徽大学出版社 2003 年版,第6页。

② 黄怀信:《上海博物馆藏战国楚竹书〈诗论〉解义》,社会科学文献出版社 2004 年版,第 277 页。

③ 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 2686 页。

④ 吕不韦:《吕氏春秋》,李春玲译注,青海人民出版社 2002 年版,第87页。

也。'"①可见,具有"德"这一内在特质的乐在先秦社会占有举足轻重的地位,其根本原因是乐要与礼共同维护社会的正常秩序,礼具有强制性、规范性,是外在的、枯燥的;而乐则与礼相反,它更注重潜移默化的功效,其形式也比礼更容易为下层人民所接受。统治者为了维护乐教的合法性,必然要采取一定的手段,这就使"德"这一儒家思想核心成为他们理所当然的选择,但就本质而言,礼与乐/德都是维护社会秩序的工具。

再次,乐的内在本质是彰德,这也就决定了其对外在的"艺"的忽略。 《乐记》在谈到德与艺的关系时称"乐者,非谓黄钟大吕弦歌干扬也,乐之末 节也,故童者舞之。布筵席,陈樽俎,列笾豆,以升降为礼者,礼之末节 也……是故德成而上,艺成而下……"(《乐情》),它认为乐的本质不是外在 的形式(歌舞),而是内在的"德"。"艺",郑玄注曰"才技也"②,乐的工具性 可见一斑,乐成了载道的工具。这种重德轻艺的倾向是与儒家传统一脉相 承的、《论语·阳货》载:"礼云礼云、玉帛云乎哉?乐云乐云、钟鼓云乎 哉?"③它认为礼不在于外在的玉帛,乐也不在于形式上的钟鼓齐鸣,那么, 什么才是儒家乐论所强调的乐的核心呢?答曰:"德"。这并非偶然,对德的 重视是乐自身发展的必然结果,"乐"在甲骨文中写作"↓"、"↓"、金文中 写作"學",许慎在《说文解字》中释为"乐,五声八音总名。象鼓鞞。木,虞 也",段玉裁注曰:"宫、商、角、徵、羽,声也;丝、竹、金、石、匏、土、革、木,音 也;象鼓鞞,谓粉む。鼓大鼙小。中象鼓,两旁象鼙也。"④从段注中可知,乐 最早是鼓一类乐器的总称,而清人罗振玉在《增订殷墟书契考释》中则认为 "樂"字"从丝附木上,琴瑟之象也。或增'台'以象调弦之器,犹今弹琵琶阮 咸者之有拨矣",并指出"许君谓'象鼓鞞。木,虞(ju)'者,误也"⑤,郭沫若

① 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第198-199页。

② 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 1538 页。

③ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 212 页。

④ 许慎:《说文解字注》,段玉裁注,上海古籍出版社1981年版,第265页。

⑤ 罗振玉:《增订殷墟书契考释》,东方学会1925年版,第40页。

从罗振玉说。可见,尽管许慎和近代学者对乐的看法不一,但有一点是确定 的,那就是"乐"最早应是一类乐器的名称。随着原始先民思维的进步和情 感的丰富,人们渐渐地开始利用乐器所发出的声响为伴奏,载歌载舞,以表 达对天/神的敬畏或抒发自己的情感,因此乐器与人的情感产生了联系。刘 勰在《文心雕龙・声律》中就说"声含宫商,肇自血气",渐渐地乐成了诗、 乐、舞三者的综合体,也就是《乐本》中所说的"比音而乐之,及干戚羽旄,谓 之乐",到了周代,乐成了贵族子弟必修的基础课之一,《礼记・内则》载: "十有三年,学乐、诵诗、舞《勺》。成童,舞《象》,学射、御。二十而冠,始学 礼,可以衣裘帛。"①当周代统治者开始有意识地设立"大司乐"教国子演习 "六代乐舞"之时,乐的功能就由最初的用于祭祀转变为为王权统治者歌功 颂德。到孔子生活的时代,随着原有的社会阶层、国家体系的瓦解,乐的地 位不断下降,更多地成为诸侯、士大夫享乐的工具。面对这种情况,儒家学 者开始有意识地对乐进行加工,使其高雅化、经典化,这样,"德"很自然地 成了他们强调的对象。与此相对应,儒家反对单纯满足感官享受的形式美 因素,我们可从孔子对《武》乐和《韶》乐的态度上窥其一斑,《论语·八佾》 篇称《韶》"尽美矣,又尽善也"而称《武》"尽美矣,未尽善也"②,他认为 《韶》乐既符合形式美又符合道德要求、《武》乐则不符合道德标准、"可见、 在孔子看来,艺术必须符合道德要求,必须包含道德内容,才能引起美 感"③。因此、《乐记》中体现出的重德轻艺的趋势并非偶然,它是在乐自身 的发展趋势和时代特征的双重作用下的结果。

"乐可以兴"除了彰德之外,更为根本的是要"表静"。"静"这一美学范畴在《乐记》中虽仅出现了两次"人生而静,天之性也"(《乐本》)、"乐由中出故静,礼自外作故文"(《乐论》),但《乐记》却将"静"提升到了人本性的高度,它认为"静"是"性"的根本,乐的重要特旨就是对人天然情性的表现,

① 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 488 页。

② 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第30页。

③ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1985 年版,第45 页。

因此,静在《乐记》中具有举足轻重的地位。《乐言》篇载"夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常,应感起物而动,然后心术形焉",它认为静是人性之本,与之相对的是心受到外物影响之后的"动",人生而静,这是天性,是本然的,是先验的,与天命须臾不可分,静而后动,动者为人为也。

与人性的"静"相关,乐也就是对这一人性特征的表现,《乐记》载"乐由中出,礼自外作。乐由中出故静,礼自外作故文","乐由中出"孔颖达疏曰"谓乐从心起也","乐由中出故静者"孔颖达疏曰"行之在心故静也"①,在《乐记》中与此相关的文字还有:

①是故先王本之情性,稽之度数,制之礼义。 《乐记·乐言》

②是故先王之制礼乐也,非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶,而反人道之正也。 《乐记·乐本》

③德者,性之端也。 《乐记·乐象》

④乐也者,动于内者也。礼也者,动于外者也。 《乐记·乐化》

⑤声音动静,性术之变尽于此矣。 《乐记·乐化》

此处的静是带有意义的模糊性的,不同于孟子、荀子一味追求人本质的偏于一端的善或恶,而是有善有恶的,类似于道家所说的人本质的赤子状态,王充《论衡·本性》有如下记载:"周人世硕,以为人性有善有恶,举人之善性,养而致之则善长;性恶,养而致之则恶长。如此,则性各有阴阳,善恶在所养焉。故世子作《养书》一篇。密(宓)子贱、漆雕开、公孙尼子之徒,亦论情性,与世子相出人,皆言性有善有恶。"②从中可以看出《乐记》的作者公孙尼子虽言"性有善有恶",但这是"与世子相出人"的,而与宓子贱、漆雕开的主张相近、《论语·公治长》中曾提到过这两个人"子谓子贱,'君子哉若

① 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 1529 页。

② 王充:《论衡》,上海人民出版社1974年版,第43页。

人! 鲁无君子者,斯焉取斯?'"、"子使漆雕开仕,对曰:'吾斯之未能 信'"①,可知,他们是孔子的弟子,其主张自然会受其老师的影响,孔子主张 "性相近,习相远"(《论语・阳货》),即认为人的性情是天生的,而或善或恶 乃后天所习,宋代邢昺的《论语正义》称"性谓人所禀受以生而静者也,未为 外物所感则人皆相似,是近也。既为外物所感则习以成性,若习于善则为君 子,若习于恶则为小人,是相远也。故君子慎所习"②,这种对人性的看法是 与老子"致虚极,守静笃"③的观点相近的。另外,在上海博物馆藏楚简《诗 论》中,孔子仍有大量类似的言论,如《语二》1:"情生于性。"8:"爱生于 性。"10:"欲生于性。"20:"知生于性。"23:"慈生于性。"25:"恶生于性。" 28-29: "喜生于性, 乐生于喜, 悲生于乐。" 30-31: " 温生于性, 优生于温, 哀生于忧。"32:"惧生于性。"34:"强生于性。"36:"弱生于性。"④从这些片 段中我们不难看出,在前期儒家的观念中性是情、欲、善、恶的根本,这种观 点虽在孟子、荀子处有所修改,但《乐记》却很好地将其继承并发展。《乐 记》在阐述了人的本性在于"静"之后,又申明人是根据"静"来作乐制礼并 将内在的"静"外化为供人们欣赏的乐的,这似乎又与老庄哲学中的道不可 言说,但却必须言说的情况一致。《乐言》载"夫民有血气心知之性,而无哀 乐喜怒之常,应感起物而动,然后心术形焉",它指出人普遍都有血气心知的 本性,而喜怒哀乐等外在情感是外界影响的结果,又说"是故先王本之情性, 稽之度数,制之礼义",由此可见,乐的确是以"静"为最终表现对象的,但 《乐记》对"静"的论述不仅限于此,它还认为乐在"表静"之外,最大的作用 就是使欣赏乐的人返归人本性的"静",《乐本》曰:"是故先王之制礼乐也, 非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶,而反人道之正也。"这里的"人道 之正"的深层含义便是"静"了,这与深受儒家思想影响的法家代表人物管

① 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第40,41 页。

② 《十三经注疏》整理委员会整理、李学勤主编:《十三经注疏·论语注疏》,北京大学出版社 1999 年版,第 265 页。

③ 陈鼓应:《老子注译及评介》,中华书局 1984 年版,第 124 页。

④ 刘信芳:《孔子诗论述学》,安徽大学出版社 2003 年版,第49页。

子的思想相近,《管子·心术下》载"凡民之生也,必以正乎!所以失之者,必以喜乐哀怒。节怒莫若乐,节乐莫若礼。守礼莫若敬。外敬而内静者,必反其性"①,即返归本性之静的过程实质上是去蔽的过程,而《乐记》认为尘世间最大的遮蔽物就是人的欲,故表静的过程实际上也就是去欲的过程,欲是由物对人的干扰诱惑产生的,所谓"感于物而动,性之欲也。物至知知,然后好恶形焉",人的好恶之情即源于此,对人的欲不加节制就会导致"好恶无节于内,知诱于外,不能反躬,天理灭矣"(《乐本》),也就是说如果要保持或恢复人性之静就要让人去影响物,而不能让物去迁化人性(即"人化物"),所以《乐记》强调"著诚去伪"、"以道制欲"。

那么、《乐记》是不是将静与欲绝对地对立起来呢?当然不是、《乐记》中虽然有"君子乐得其道,小人乐得其欲。以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐"(《乐象》)的文字,但其更倾向于"以道制欲"和"备举其道,不私其欲",也就是说、《乐记》对"欲"是十分宽容的,强调对乐的节制而非绝对的删除。由此可见、《乐记》对静与欲的认识是带有中庸性质的,从这一点出发、《乐记》虽然认为乐是表静的,但此处的"静"与老庄哲学中的"静"的意义是不同的,两者在内涵和外延上都存在差别,更何况老庄哲学本质上就对人为的艺术持否定态度、《老子·十二章》云:"五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口爽,驰骋田猎令人心发狂。"②《庄子·天地》云:"冥冥之中独见晓焉,无声之中独闻和焉。"③另外,这种"静欲观"也与宋明理学的思想不同,因为宋明理学强调"存天理,灭人欲",对此朱熹有一段评价程颐的话:

伊川先生(程颐)曰:天地储精,得五行之秀者为人。其本也真而静,其未发也五性具焉,曰仁、义、礼、智、信。形既生矣,外物触其形而

① 黎翔凤:《管子校注》,梁运华整理,中华书局 2004 年版,第786 页。

② 陈鼓应:《老子注译及评介》,中华书局 1984 年版,第 106 页。

③ 陈鼓应:《庄子今注今译》,中华书局 1983 年版,第 300 页。

动于中矣,其中动而七情出焉,曰喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲。情既炽而益荡,其性凿矣。熹详味此数语,与《乐记》之说指意不殊。所谓静者,亦指未感时言尔。当此之时,心之所存浑是天理,未有人欲之伪,故曰"天之性"。及其感物而动,则是非真妄自此分矣。然非性则亦无自而发,故曰"性之欲"……而其是非真妄,特决于有节与无节、中节与不中节之间耳。①

与之形成鲜明对比的是,《乐记》是主张"存天理,兼人欲"的。所以我们可以从"乐可以兴"对"静"的分析中更清晰地认识到《乐记》的儒家特征。

在《乐记》中,对"乐可以兴"的理解除了含有"彰德"、"表静"的意味之外,其最表层的理解应该是乐的言情和怨刺功能,这也是乐/诗被最广泛接受的价值内涵。乐作为人主观世界的产物,从产生之日起便承载着人类精神方面的诉求,而人最基本的两种情感就是喜与悲,喜则手舞足蹈,悲则怨刺,因此,乐之"兴"首先关注的应是表层的言情和怨刺,《孔子诗论》载:"诗亡隐志,乐亡隐情,文亡隐意。"前面已经提到对"乐亡隐情"的解释是"乐没有不表达情感的",可见对乐的言情、怨刺的关注自古而然。

对于言情,郭沫若曾概括为:凡是使人快乐的,使人的感官可以得到享受的东西,都可以广泛地称之为乐,但它以音乐为代表是毫无问题的。《乐记·师乙》篇云"故歌之为言也,长言之也,说之故言之;言之不足,故长言之;长言不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故不知手之舞之,足之蹈之也",对于这段话,可结合《毛诗序》中的相关文字"诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也"②来理解,这两段文字虽然前者谈乐后者谈诗,但诗与乐原本同源。《乐记》认为乐是对情的表现,在《乐本》篇中称"凡音者,生人心者也。情动于中,故形于声";《乐象》篇云"是故情深而

① 《朱熹集》,郭齐、尹波点校,四川教育出版社 1996 年版,第 1951 页。

② 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 269—270 页。

文明,气盛而化神,和顺积中,而英华发外,唯乐不可以为伪";《乐情》篇云"乐也者,情之不可变者也;礼也者,理之不可易者也……礼乐之说,管乎人情矣",可见,情是乐的内在基础,同时也是乐的表现对象,这种对情的重视也对后世的美学思想影响颇大,如陆机《文赋》中的"诗缘情而绮靡";刘勰《文心雕龙·明诗》中的"人禀七情,应物斯感;感物咏志,莫非自然";钟嵘《诗品序》中的"气之动物,物之感人,故摇动性情,形诸舞咏"等。

对于怨刺,《乐记》认为"乱世之音怨,以怒其政乖"①(《乐本》),这里的"怨"应该与《论语·阳货》中的"诗可以怨"中的"怨"意义相同,孔安国的解释是"怨刺上政"②,《诗大序》中也有类似的话"上以风化下,下以风刺上,主文而谲谏,言之者无罪,闻之者足戒",它认为在上者可以以诗教化臣民,在下者亦可用诗怨刺君王。《乐本》篇中的这句话亦可在《吕氏春秋·适音》篇和《毛诗序》中见到,足见其影响之广。另外,在《左传》中也存在大量用歌谣来讽谏君王、抨击社会的文字,如《左传·宣公二年》载"宋城,华元为植,巡功。城者讴曰:'睅其目,皤其腹,弃甲而复。于思于思,弃甲复来'";《左传·定公十四年》:"卫侯为夫人南子召宋朝,会于洮。……野人歌之曰:'既定尔娄猪,盍归吾艾豭。'"③由此可知,历史上的怨刺之歌是十分盛行的,《乐记》中的文字是对这一现象的总结和提升,这也使后世认为乐"上考之不中圣王之事,下度之不中万民之利"④的言论不攻自破,也对后世的诗论、乐论有一定的借鉴意义,如司马迁的"发愤著书"说、韩愈的"不平则鸣"说等都或明或暗地沿袭了这种传统。

① 据陆德明《经典释文》中记载,这句话应有三种读法:第一种是普通读法,为"乱世之音怨以怒,其政乖";第二种是雷读,为"乱世之音怨,以怒,其政乖";第三种是崔读,"为乱世之音怨,以怒,其政乖",今从梁代崔灵恩读法。

② 刘宝楠:《论语正义》,高流水点校,中华书局 1990 年版,第689 页。

③ 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第387页。

④ 《墨子》,毕沅校注,吴旭民标点,上海古籍出版社1995年版,第116页。

第二节 乐在日常娱乐中的价值

《乐象》篇云"乐者,乐也",清人孙希旦释为"乐者,人之所欢乐也"①, 类似这样的句子在《乐施》、《乐化》、《乐本》中都可见到,可见,在《乐记》 中,乐的范围已经不仅仅限于道德教化的功利性用途,它已经变得更加自觉 了,郭沫若曾说:"中国旧时的所谓'乐'(岳),它的内容包含得很广。音乐、 诗歌、舞蹈,三位一体可不用说,绘画、雕镂、建筑等造型美术也被包含着,甚 至于连仪仗、田猎、肴馔等都可以涵盖。"②音乐的涵盖面越来越广,其内涵 也越来越丰富,其中对乐(读如勒)的重视无疑是其发展过程中的一次创举, 其实在先秦时期,音乐、舞蹈已由娱神、娱鬼、娱祖向自娱、娱人发展,在《乐 记》中的表现是由"礼、乐、刑、政四达而不悖,则王道备矣"(《乐本》)、"暴 民不作,诸侯宾服,兵革不试,五刑不用,百姓无患,天子不怒,如此则乐达 矣"(《乐论》)、"乐者,天地之和也"(《乐论》)向"论伦无患,乐之情也;欣 喜欢爱,乐之官也"(《乐论》)、"乐,乐其所自生"(《乐象》)、"夫乐者乐也, 人情之所不能免也"(《乐化》)转变。这种转变在《乐记》中是十分自觉的, 作为春秋战国时期的一部理论著作,它的内容势必要受时代的影响。从商、 周开始,音乐就在社会上扮演着重要的角色,周代应用音乐的场合大约可分 为以下几种:①祭祀②求雨、祛疫等③燕礼④射仪⑤王师大献③,各种仪礼程 序的完成必须有乐相伴,除了礼节的需要外,应包含用乐以娱人的目的。同 时,春秋战国时期的音乐本身已相当成熟,《国语·周语下》中记载周景王问 乐于伶州鸠的记载中就已经出现了"黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射"六 律和"大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟"六吕,合称为十二律④,在这样的 背景下, 乐的功能自然会从统治者的政教之用下移为日常的娱乐之用, 《乐

① 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1989年版,第1005页。

② 郭沫若:《青铜时代》,中国人民大学出版社 2005 年版,第 141 页。

③ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社 1981 年版,第37页。

④ 左丘明、刘向:《国语·战国策》,李维琦标点,岳麓书社 1988 年版,第31-32 页。

记》很好地总结了这一转变,这不但在现有的十一篇理论性的文字中可以看到,就是在散佚的剩余十二篇中亦可窥知,刘向《礼记别录》(今佚)载《乐记》二十三篇,唐人孔颖达作《礼记注疏》时列出其总篇目除现有十一篇外还有:①

十二 奏乐篇; 十八 季扎篇;

十三 乐器篇; 十九 乐道篇;

十四 乐作篇: 二十 乐义篇:

十五 意始篇; 二十一 昭本篇;

十六 乐穆篇; 二十二 昭颂篇;

十七 说律篇; 二十三 窦公篇

这十二篇现只存目录,内容多散佚,只能在应劭的《风俗通义·声音》和 马国翰的《玉函山房辑佚书》等后世著作中见到零星的记载。董健认为前十 一篇谈美学问题,后十二篇务实,重特殊性^②,也就是说完整的《乐记》前十 一篇着重谈乐理,而后十二篇着重谈技巧,这样,通过《乐记》对乐的具体演 奏技巧的重视足见它对乐本身的重视。对这一现象的合理解释应该是人们 在日常生活中用乐的机会越来越多,乐已经可以用来满足人们的娱乐需 要了。

与这种趋势相对应,《乐记》中确实提到了各种日常仪式中用乐的情况,《乐施》载"昔者舜作五弦之琴,以歌《南风》。夔始制乐,以赏诸侯。故天子之为乐也,以赏诸侯之有德者也。德盛而教尊,五谷时熟,然后赏之以乐",这是天子对诸侯的奖赏;《乐象》载"是故先鼓以警戒,三步以见方,再始以著往,复乱以饬归,奋疾而不拔,极幽而不隐",这是在军礼中的用乐,并以《武》乐为用乐的载体。另有《乐情》载"乐师辨乎声诗,故北面而弦",指乐

① 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 299 页。

② 人民音乐出版社编辑部:《〈乐记〉论辩》,人民音乐出版社 1983 年版,第86页。

工演奏时面北而坐,这种用乐情况在《仪礼》中的《乡饮酒礼》、《乡射礼》及《燕礼》中大量存在,兹节录《乡饮酒礼》中的一段,以明其义:"设席于堂廉,东上。工四人,二瑟,瑟先。相者二人,皆左瑟,后首,挎越,内弦,又手相。乐正先升,立于西阶东。工人,升自西阶,北面坐,相者东面坐,遂授瑟,乃降。"①用乐的全过程按杨宽《西周史》中所讲可归纳为:

- (1)升歌:在主人之吏一人举觯向宾敬酒后,由乐工四人(鼓瑟者二人、歌者二人)升堂,在堂上歌唱《小雅》的《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》,用瑟陪奏,叫做"升歌"。歌罢,主人向乐工献酒。
- (2) 笙奏:由吹笙者入堂下,吹奏《小雅》的《南陔》、《白华》、《华黍》,叫做"笙奏"。奏罢,主人向吹笙者献酒。
- (3)间歌:堂上升歌和堂下笙奏,相间而作,叫做"间歌"。先歌唱《小雅》的《鱼丽》,次笙奏《由庚》;再歌唱《南有嘉鱼》,再笙奏《崇丘》; 又歌唱《南山有台》,又笙奏《由仪》。
- (4) 合乐: 升歌和笙奏相合, 奏唱《周南》的《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《召南》的《鹊巢》、《采蘩》、《采蘩》。歌罢, 由乐工报告乐正: "正歌备", 再由乐正报告宾。正式的礼乐, 到此完备。②

以上足见用乐形式的多样性,不可否认,这些乐仪是为仪式的顺利进行而设立的,亦不可否认,形式如此繁复多样的乐,无论在主观上还是在客观上都会有娱人、娱己的目的,更何况《乡饮酒礼》、《乡射礼》、《燕礼》本身就带有很大的私人性和民间性,"据《仪礼·燕礼》大题下贾公彦《疏》说,燕礼有四种:诸侯闲暇无事时与群臣相欢而燕饮,一也;卿大夫有王事之劳,诸侯举燕以庆慰之,二也;卿大夫受命出聘而归,诸侯为之举燕,三也;四方之国

① 《仪礼》,彭林译注,岳麓书社 2001 年版,第67-68 页。

② 杨宽:《西周史》, 上海人民出版社 1999 年版, 第743 页。

来聘之宾而为之燕,四也"^①。除了第四种用途带有一些礼仪性质之外,其余三种都用于日常娱乐之中,足见其性质。其实在《诗经》中就有大量关于日常用乐的描述,较典型的如《诗经·小雅·宾之初筵》:"宾之初筵,左右秩秩。笾豆有楚,肴核维旅。酒既和旨,饮酒孔偕。钟鼓既设,举畴逸逸,大侯既抗,弓矢斯张。射夫既同,献尔发功。发彼有的,以祈尔爵。"^②这是周代钟鸣鼎食生活的写照,是一种乐舞侑食的礼仪制度。而《乐记》是对周代以来这种情况的反映,虽然其中直接论述乐在各种仪式中的情况不多,但仍可从中看到乐与当时日常生活的联系,特别是乐在仪式中的娱乐作用,它是作为一个整体的背景而被提及的,是从用乐实践的角度为"夫乐者,乐也。人情之所不免也"的理论总结作了基础性的准备。

另外,《乐记》中也提及了大量的乐器,这从一个侧面反映了当时音乐的繁荣程度和在日常生活中的普及程度,这些乐器既呈现出了形式上的多样性,也体现了当时社会对音乐的广泛要求。《乐本》载"钟鼓干戚,所以和安乐也";《乐论》载"钟鼓管磬,羽籥干戚,乐之器也";《魏文侯》载"弦匏笙簧,合守拊鼓……"、"然后圣人作为鞉、鼓、椌、楬、埙、篪。此六者,德音之音也。然后钟磬竿瑟以和之,干戚旄狄以舞之"、"钟声铿,铿以立号……石声磬,磬以立辨……丝声哀,哀以立廉……竹声滥,滥以立会……鼓鼙之声欢,欢以立动"。可见,《乐记》中已涵盖了丝(弦)、竹(簧)、金(钟)、石(磬)、匏(笙)、土(埙)、革(鼓)、木(楬)"八音",其记载的乐器已较春秋战国以前更为完善,对此,考古发现的各种乐器可为佐证,据马承源《中国青铜器》载,在商代到战国期间已经发现铙、钲、钟、镈、铎、铃、钩锞、等于、鼓等出土乐器③,而且春秋战国时期又是青铜器的新式期,加之金属冶炼技术的成熟,此时的乐器种类是十分丰富的,见于《诗经》的就有29种之多:鼓、馨、贲鼓、应、田、显鼓、器鼓、靴、钟、镛、南、征、磬、缶、雅、柷、圕、和、鸾、铃、簧、

① 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 1085 页。

② 周振甫:《诗经译注》,中华书局 2002 年版,第 367 页。

③ 马承源:《中国青铜器》,上海古籍出版社 1988 年版,第 280—294 页。

箫、管、籥、埙、篪、笙、琴、瑟等^①,而且还有成套的编钟(商代虽有,但出土极少,且多为3件或5件一套;周代多为9件一套),最多的是1978年在湖北随县曾侯乙墓出土的战国早期的64件一套的编钟,加上楚惠王赠送的镈一件,共八组分三层悬于钟架之上,此外还有涪陵编钟、蔡侯铜编钟、六台编钟、河南信阳编钟、河南固始县侯古堆编钟等等,由此,春秋战国年间的音乐繁荣程度可见一斑。《乐记》作为先秦社会论乐的集大成性著作,其对各种乐器的记载足以显示春秋战国年间社会文化生活的状况,这些乐器与当时各种舞蹈、仪式相配合,在完成了礼的"别异"功能的同时,更多地用作了人们娱乐的工具。

然而《乐记》作为儒家著作,虽然较以往更强调乐的娱乐性,但它是不彻底的,是有各种条件限制的,最明显的便是娱乐的程度必须在儒家价值观的体系之内:"乐也者,圣人之所乐也"(《乐施》),它认为乐是圣人所喜欢的,这就缩小了乐的外延,而"圣人"在儒家的眼中只有三皇、五帝才可配得上这一称谓,又《乐化》篇云:"致乐以治心,则易、直、子、谅之心,油然而生矣。易、直、子、谅之心生则乐,乐则安,安则久,久则天,天则神。天则不言而信,神则不怒而威:致乐以治心者也。"可见,《乐记》认为只有"易、直、子、谅之心生"才会心情愉快,才符合儒家"乐而不淫,哀而不伤"的传统。以这一标准来衡量,自然会有许多以《乐记》观点为指导的言行,如《韩非子·解老》载:"'祸莫大于可欲。'是以圣人不引五色,不淫于声乐;明君贱玩好而去淫雨。"②《史记·孔子世家》载齐国选"齐国中女子好者八十人,皆衣文衣而舞《康乐》。文马三十驷,遗鲁君。陈女乐文马于鲁城南高门外。季桓子……往观终日,怠于政事……桓子卒受齐女乐,三日不听政……孔子遂行"③,所以《乐记》认为必须对"乐(读如勒)"而"淫"的音乐加以指导,使之既可娱人又可合乎规范,故《乐化》篇载"人不能无乐,乐不能无形,形而不为道

① 孙星群:《音乐美学之始祖〈乐记〉与〈诗学〉》,人民出版社 1997 年版,第21—22 页。

② 《韩非子》校注组:《韩非子校注》,江苏人民出版社 1982 年版,第198页。

③ 司马迁:《史记》,中华书局1959年版,第1918页。

(导),不能无乱。先王耻其乱,故制《雅》、《颂》之声以道(导)之;使其声足以乐而不流,使其文足以纶而不息,使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏,足以感动人之善心而已矣;不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也",也就是说乐必须要用"乐而不流"来加以引导,这段话在荀子的《乐论》和司马迁的《史记·乐书》中都可见到,足见儒家对"乐"的标准的看法是相当一致的。

综上,即使打着深刻儒家烙印的《乐记》也不免流露出对"乐"(读如勒)的向往,其实对乐的娱乐性的倾心是人类的共通感,外在的礼教无法束缚人们内在的生命诉求,就连墨子这样顽强反对音乐的先哲也不能免俗,哪怕在他的《非乐》篇中亦流露出对感性音乐的向往,《墨子·非乐》称:"是故子墨子之所以非乐者,非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声以为不乐也,非以刻镂华。文章之色以为不美也,非以鸨豢煎炙之味以为不甘也,非以高台厚榭邃野之居以为不安也。虽身知其安也,口知其甘也,目知其美也,耳知其乐也,然上考之不中圣王之事,下度之不中万民之利。"①在墨子的思想中很明显地存在着情感与理性的矛盾,其在理性层面上认为乐感乱民心,并对乐加以否定;而在感性层面上却认为乐会给人的耳、目、鼻、口带来欢适,这就与《乐记》或儒家思想相暗合,因此,其仍然认为"乐(读如月)者,乐(读如勒)也"。

第三节 "古乐"与"新声"之比较

《魏文侯》篇载:

魏文侯问于子夏曰:"吾端冕而听古乐,则唯恐卧。听郑卫之音,则不知倦。敢问古乐之如彼何也?新乐之如此何也?"子夏对曰:"今夫古乐,进旅而退旅,和正以广,弦匏笙簧,合守拊鼓,始奏以文,止乱以武,治乱以相,讯疾以雅,君子于是语,于是道古,修身及家,平均天下,此古

① 《墨子》,毕沅校注,吴旭民标点,上海古籍出版社 1995 年版,第116页。

乐之发也。今夫新乐,进俯退俯,奸声以淫,溺而不止,及优、侏儒,犹杂子女,不知父子,乐终不可以语,不可以道古,此新乐之发也。今君之所问者乐也,所好者音也。夫乐者与音相近而不同。

这段话十分精到地揭示了《乐记》对古乐和新乐的态度,而要想准确把 握这种态度,必须先弄清古乐、新乐为何意。《论语·卫灵公》载:"颜渊问 为邦,子曰:'行夏之时,乘殷之辂,服周之冕,乐则《韶》舞(《武》);放郑声, 远佞人。郑声淫,佞人殆。'"①此处的《韶》、《武》便是古乐(《韶》歌颂舜, 《武》歌颂武王),在《魏文侯》篇以前《乐记》有如下两句来形容古乐:"《清 庙》之瑟,朱弦而疏越,一倡而三叹,有遗音者也。"(《乐本》)"大乐与天地 同和。"(《乐论》)而"郑声"是郑卫之音的代表,"郑声是春秋时期在各诸侯 国兴起的民间音乐的总称,也称'新声'"②,相比于古乐的"乐而不淫,哀而 不伤",则"郑声淫",《论语》称"郑国之为俗,有溱、洧之水,男女聚会,讴歌 相感,故云'郑声淫'"③,许慎说"郑诗说(悦)妇人者十九",二者的主张似 有商榷的余地,"淫"当意为"过度、不节制"。《乐记》认为"郑卫之音,乱世 之音也,比于慢矣"(《乐本》),可见其对新乐的排斥和否定。就本篇而言, 魏文侯是子夏的学生,而子夏又是孔子的弟子,他自然深知"思无邪"(《论 语・为政》)的道理,但为何会听古乐而"唯恐卧"、听新声则"不知倦"呢? 古乐在内容上重视"德",认为"德音之谓乐"、"民有德而五谷昌……和五 声,弦歌诗颂,此之谓德音"。在形式上讲求秩序、规范"始奏以文,止乱以 武",强调统一性"进旅而退旅",孔颖达释"文"、"武"为"文,谓鼓也"。始 奏乐之时,先击鼓也。武,金铙也。舞毕,击金铙而退;郑玄释旅曰:"旅,犹 俱也,俱进俱退,言其齐一也",这也与儒家所倡导的"君君、臣臣、父父、子 子"的道德规律相暗合。在功能上,强调"修身及家,平均天下"、"将以教民

① 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 186 页。

② 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2003 年版,第96页。

③ 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1989年版,第981页。

平好恶,而反人道之正也"(《乐本》),重视"乐"对个人和国家的直接作用, 由此可见《乐记》带有鲜明的儒家特色,在《礼记・大学》中亦有相关文字 "致知在格物,格物而后知至,知至而后意诚,意诚而后心正,心正而后身修, 身修而后家齐,家齐而后国治,国治而后天下平"①,《乐记》是以经世致用为 评判乐的重要标准的。在性质上,古乐强调共性,认为古乐可以"语",清人 孙希旦解释曰"语,谓乐终合语也",合语即大家一起讨论,因为古乐重 "德",当然能符合社会普遍的"礼",所以大家很容易谈论。而新乐则恰恰 相反,其比较重视表面的节奏性因素,在形式上是不拘一格的,可以"进俯退 俯,奸声以淫,溺而不止",表演时男女混杂、尊卑不分,而且追求个性"不可 以语,不可以道古",所以被孔颖达讥为"舞戏之时,状如猕猴"②,最终《乐 记》指出"夫乐者与音相近而不同"。乐的重要内涵是"德音",而郑声(郑卫 之音)不具备这一条件,故只能称其为"音",而非"乐",这是古乐与新乐的 最大区别。新乐的最大特点是能满足感官的需要,使人沉浸其中而不能自 拔,故新乐又被称为"溺音",乐与音的区别在《乐本》中阐述得较深刻,所谓 "知声而不知音者,禽兽是也,知音而不知乐者,众庶是也,唯君子为能知 乐"。

《乐记》继承了孔子以来对新乐/郑卫之声的贬斥态度,《论语·阳货》载:"子曰:'恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅乐也,恶利口之覆邦家者。'"③在孔子看来乱雅乐的新乐仅为郑声,而在《乐记》中已将其范围扩大到包括"卫声"、"宋声"、"齐声"在内的四声,即"郑音好滥淫志,宋音燕女溺志,卫音趋数烦志,齐音敖辟乔志,此四者皆淫于色而害于德,是以祭祀弗用也",但其中仍以郑、卫之音为甚,所以后世概称之为郑卫之音,朱熹《诗集传》云:"郑诗二十有一,而淫奔之诗已不翅七之五。卫犹为男悦女之辞,而郑皆女惑男之语。卫人犹多刺讥惩创之意,而郑人几于荡然无复羞愧悔悟之萌。

① 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 1034 页。

② 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 1540 页。

③ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第214 页。

是则郑声之淫有甚于卫矣。"但是从《魏文侯》篇中文侯的喜新声恶古乐,似乎可以窥知当时人们在感性要求和理性标准上存在着矛盾,也就是春秋战国社会的高雅与通俗之间的矛盾,即使像孟子这样的圣人仍说"寡人非能好先王之乐也,直好世俗之乐耳"①(《孟子·梁惠王下》),而那些不如圣人的君王更不能免俗,《国语·周语下》载周景王不惜劳民伤财要铸无射律的大钟"王将铸无射,而为之大林"②;《国语·晋语八》载:"平公说(悦)新声。师旷曰:'公室其将卑乎?君之明兆于衰矣!'"③足见在春秋战国时期俗乐已经成为人们的审美潜流,《乐记》的贬斥不过是固守其儒家传统和顾及其体系的完整性而已。

那么,新乐不被《乐记》推崇的深层原因是什么呢?首先,如前所述,新乐重个性,强调个体精神。这一点我们可以从《诗经》中的郑、卫之诗中感受到,诗与声相互影响,清人汪烜在《乐经律吕通解》中称诗淫则声淫,声淫则诗淫,未有声淫而诗不淫者,新乐所表达的多是由个体自由抒发的情感,题材多集中于爱情、婚姻以及个人遭遇方面,儒家之所以极力反对之,主要是因为这种个体精神的泛滥将导致整个社会体制的瓦解,不利于统治。

其次,新乐在节奏形式上不讲求节制,而主张自由、放纵。《乐本》篇载 "郑卫之音,乱世之音也,比于慢矣。桑间濮上之音,亡国之音也,其政散,其民流,诬上行私而不可止也",此处的"慢"意思近于"五音皆乱,迭相陵",所以被斥为"淫",这是与儒家传统背道而驰的,儒家强调的是"中和",如《中庸》篇所说:"喜怒哀乐之未发谓之中,发而皆中节谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天下位焉,万物育焉。"④而新乐受贬斥的根本原因亦在于此,它从根本上动摇了儒家的哲学基础,动摇了其"乐而不淫"、"哀而不伤"、"温柔敦厚"的社会伦理观,更为重要的是《乐记》也主张制乐应"本之情性,稽之度数,制之礼仪"(《乐言》),要求乐应符

① 朱熹:《孟子集注》,上海古籍出版社1987年版,第9页。

② 左丘明、刘向:《国语·战国策》,李维琦标点,岳麓书社 1988 年版,第 29 页。

③ 左丘明、刘向:《国语・战国策》,李维琦标点,岳麓书社1988 年版,第131 页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第899 页。

合儒家的礼仪规范,这使新乐理所当然地成了《乐记》所反对的对象。

再次,《乐记》认为新声不能对人产生良好的影响。儒家中庸的价值观 是靠其不断宣传教化来实现的,并使之成为一种集体无意识,通过不断地灌 输使整个社会形成一种共同的价值观,《周礼・春官・大司乐》称"以乐德 教国子中、和、祗、庸、孝、友,以乐语教国子兴、道、讽、诵、言、语,以乐舞教 国子舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》"①。 《乐记》也是如此,强调共同性,甚至对演奏时的乐器类型都加以规定,它认 为用来演奏古乐的应是钟、石、丝、竹、鼓鼙,它们会产生不同的声音,这些声 音会对人产生不同的影响,人们可以据音而立志,《魏文侯》篇载"君子听钟 声,则思武臣……君子听磬声,则思死封疆之臣……君子听琴瑟之声,则思 志义之臣……君子听竽笙箫管之声,则思畜聚之臣……君子听鼓鼙之声,则 思将帅之臣",而新声则会移人性情,正如宋代张载所说:"移人者莫甚于郑 卫,未成性者皆能移之,所以夫子戒颜回也。"②《乐记》深知乐对人的深刻影 响,尤其是俗乐更是其关注的对象,其中提到俗乐的有:"是故志微、瞧杀之 音作,而民思忧……流辟、邪散、狄成、涤滥之音作,而民淫乱"(《乐言》); "凡奸声感人,而逆气应之"(《乐象》);"感条畅之气,而灭平和之德,是以 君子贱之也"(《乐言》)。综上可知,虽然《乐记》对俗乐持否定态度,但通 过对郑卫之音(俗乐)特征的分析,可以感到它是活生生的充满朝气的民间 音乐,也是与百姓生活结合紧密、随时代发展不断进步的音乐,它以其强大 的生命力和感染力被社会广泛接受,已经成为先秦社会日常生活中不可缺 少的文化因素之一。

在春秋战国的时代背景下,礼崩乐坏已是既成事实,孔子式的"放郑声"的声嘶力竭的呼喊也只能是书本上的条文而已,新的趋势已经在民间悄然兴起。《乐记》的理论倡导没有实验的场地,却成了折射现实的一面镜子,由此可知,当时的社会是色彩斑斓的,而以《乐记》为代表的儒家理论则是灰色

① 杨天宇:《周礼译注》,上海古籍出版社 2004 年版,第 326 页。

② 张载:《张载集》,章锡琛点校,中华书局1978年版,第263页。

的。这种《乐记》式的理论与实际的背离在后世广泛存在,而且后世对音乐雅与俗的界限也经常产生怀疑,这样,《乐记》中所大加鞭挞的"俗乐"的地位也发生了转变。《汉书·艺文志》中就曾载汉武帝在祭祀时"皆以郑声";汉成帝时"郑声尤甚"。而明代的昆曲也是在余姚腔、海盐腔、弋阳腔和昆山腔等地方声腔的基础上产生的,所以,唐代白居易在《白氏长庆集·复乐古乐古曲》中说"是故和平之代,虽闻桑间濮上之音,人情不淫也,不伤也。乱亡之代,虽闻咸頀、韶武之音,人情不和也,不乐也"①,闻一多认为,此处的桑间濮上之音就是郑卫之音,"二者是同一名称的不同称谓"②;明代冯梦龙在《山歌》中亦称"虽然,桑间濮上,《国风》刺之,尼父录焉,以是为情真而不可废也。山歌虽俚甚矣,独非《郑》《卫》之遗欤?"③这些中肯的评价,恐怕是《乐记》的作者所始料未及的吧。

① 白居易:《白居易集》,顾学颉点校,中华书局 1979 年版,第 1365 页。

② 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部:《中国音乐词典》,人民音乐出版社1985年版,第360页。

③ 冯梦龙:《山歌》,江苏古籍出版社 2000 年版,叙第1页。

第二章 乐的社会价值 ——对《乐记》的考察之二

《乐记》除了强调乐在日常生活中的娱乐价值以外,更重视乐对社会政治的作用,外在的社会一直都是儒家关注的对象,《乐记》作为儒家乐论的代表始终将移风易俗作为自己理论的归结点,因此,乐自然就与当时社会产生了千丝万缕的联系,这种联系可以分为三方面:首先,是乐与社会的整体状况的联系;其次,是乐与战争的联系;最后,是乐与祭祀活动的联系。对于古代社会来说"国之大事,唯祀与戎",在祀与戎的过程中,乐是不可缺少的要素,这里用乐的目的主要是用乐以辅礼,其中的娱乐因素已不同于乐在日常娱乐中那样明显,或者说娱乐成分已经隐去,乐的社会功利性更加明显。

第一节 乐可以"观"

乐与社会的联系,主要表现在用乐以观风。此处的观,义同《论语·阳货》中"诗可以兴,可以观,可以群,可以怨"中的"观",郑康成的解释是"观风俗之盛衰"①;朱元晦的解释是"考见得失"②,认为诗、乐是一种社会的认识活动,这种认识功能在《乐记》中体现得尤为突出,《乐记》将"观"细化为政治之观和伦理、风俗之观两个层面,并认为可以通过乐之"观"来达到"移风易俗,天下皆宁"的儒家理想社会,其中"政治之观"强调乐与社会政治的

① 刘宝楠:《论语正义》,高流水点校,中华书局 1990 年版,第 689 页。

② 朱熹:《四书章句集注》,中华书局 1983 年版,第178 页。

联系,这也是《乐记》重点论述的内容;"伦理、风俗之观"强调乐与民风、民俗的联系,这也是古代"采风"制度的重要方面。乐与社会风俗、政治的联系一直是古代社会关注的对象,在周代就已经有了采诗、献诗之风,周天子认为可以从献诗中考察风俗之美恶,从而了解政治之得失,这一传统一直延续到春秋战国时代,《乐记》对乐与社会风俗的关注是对这一传统的系统化总结。具体来讲,《乐记》所言之"观"包括三方面内涵,即观政、观俗以及观风以移俗。

就观政而言,《乐本》篇云"是故治世之音安,以乐其政和。乱世之音 怨,以怒其政乖。亡国之音哀,以思其民困。声音之道与政通矣",孔颖达疏 云"声音之道与政通矣者,若政和则声音安乐,若政乖则声音怨怒"①,可见, 《乐记》将乐的兴衰视为政治上得失的反映,认为"世乱则礼慝而乐淫。是 故其声哀而不庄,乐而不安,慢易以犯节,流湎以忘本,广则容奸,狭则思欲, 感条畅之气,而灭平和之德,是以君子贱之也"(《乐言》),"乐淫"就是儒家 所贬斥的郑卫之音,"郑卫之音,乱世之音也,比于慢矣"(《乐本》),儒家认 为乱世是没有秩序、规则的年代,各种艺术都会受其影响,而表现出乱世之 象,相比于诗、舞而言,乐的抒情性更直接,因此所受影响也更重,与《乐记》 有近800字相同的荀子《乐论》中称"乱世之征……其声乐险,其文章匿而 采……"②, 与此相类似在《国语・晋语》中亦有"新声兆衰"之说"公室其将 卑乎?君子明兆于衷矣。夫乐,以开山川之风也,以耀德于广远也。风德以 广之,风山川以远之,风物以听之,修诗以咏之,修礼以节之。夫德广远而有 时节,是以远服而迩不迁",师旷通过"新声"便推知国君(晋平公)的统治要 衰败,而在《乐记》中则将这种声与政的联系更加神秘化,甚至将宫、商、角、 徵、羽"五音"与君、臣、民、事、物五者相连,《乐本》载:"宫为君,商为臣,角 为民,徵为事,羽为物,五者不乱,则无怗懘之音矣。宫乱则荒,其君骄。商 乱则陂,其官坏。角乱则忧,其民怨。徵乱则衰,其事勤。羽乱则危,其财

① 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 1528 页。

② 王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局 1988 年版,第 385 页。

匮。"这带有朴素的"五行"意识,从而细化了音乐与政治的关系,但从这种联系中可以看出《乐记》是带有一定的神秘色彩的,据郑玄注《礼记·月令》云:"宫属土,土居中央,总四方,君之象也。……商属金,以其浊次宫,臣之象也。……角属木,以其清浊中,民之象也。……徵属火,以其微清,事之象也。……羽属水,以其最清,物之象也。"①这种近乎荒谬的类比,在《乐记》的理论体系里却很好地解释了乐与政的关系,并且这种关系为统治者所深信,可以说在它唯心的根基上产生了唯物的花果,民间乐歌一直就是统治者青睐的对象,《汉书·艺文志》载"古有采诗之官,王者所以观风俗,知得失,自考正也"②,古代人民昼耕夜绩,烦苦怨恨,"饥者歌其食,劳者歌其事",统治者考察之,派使者去民间采集民歌,从乡移至邑,又从邑移于国,最终闻于天子,其实班固和周代统治者都已经将乐看成是社会政治情况的反映,并试图通过反映的结果来探寻社会现实,这对于信息相对闭塞的古代社会未尝不是一个好的方法,因此,《乐记》也关注/重视审乐以知政。

《乐本》篇载"是故审声以知音,审乐以知政,而治道备矣",就是说,人们(主要是统治者)可以从艺术接受的角度来探知政治得失,正如前文所述"声音之道与政通",人们才能够"审乐以知政"前者是后者的因,后者是前者的果,进而可以归纳出"政一声一人"这样的相互影响模式,所以在《宾牟贾》篇载孔子与宾牟贾的对话称"夫乐者,象成者也",就是说,乐是象征事业成功的,也就是社会政治的外现,《尚书·益稷》载早在舜时就有"闻六律,五声,八音在治忽,以出纳五言",这里的"出五言"是用乐言施行教化;"纳五言"则是人们可以听乐言来考察政治的得失。《乐记》中用乐以观政,正是对"纳五言"的理论提升。如果说《乐记》中所强调的乐以观政的主张只是枯燥的理论条目的话,那么《左传·襄公二十九年》却能为之提供事实论据:

① 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1989年版,第979页。

② 班固:《汉书》,颜师古注,中华书局1962年版,第1708页。

吴公文札来聘, ……请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》。 曰:"美哉! 始基之矣, 犹未也, 然勤而不怨矣。"为之歌《邶》、《鄘》、 《卫》。曰:"美哉, 渊乎! 忧而不困者也。吾闻卫康叔, 武公之德如是, 是其《卫风》乎?"为之歌《王》。曰:"美哉, 思而不惧, 其周之东乎?"为 之歌《郑》。曰:"美哉! 其细已甚, 民弗堪也, 是其先亡乎?"为之歌 《齐》。曰:"美哉! 共细已甚, 民弗堪也, 是其先亡乎?"为之歌 《齐》。曰:"美哉, 泱泱乎! 大风也哉! 表东海者, 其大公乎, 国未可量 也。"为之歌《豳》。曰:"美哉, 荡乎! 乐而不淫, 其周之东乎?"为之歌 《秦》。曰:"此之谓夏声。未能夏则大, 大之至也, 其周之旧乎?"为之 歌《魏》。曰:"美哉, 沨、乎! 大而婉, 险而易行, 以德辅此, 则明主 也。"为之歌《唐》。曰:"思深哉! 其有陶唐氏之遗民乎! 不然, 何忧之 远也? 非令德之后, 谁能若是?"为之歌《陈》。曰:"国无主, 其能久 乎!"自《郐》以下, 无讥焉。①

这段话可以印证三个事实。首先,春秋观诗的场面相当宏大,赋诗观诗的体制相当完备。不仅有专职的演奏人员——乐工,也有详备的音乐分类。季礼观看的音乐表演,既有通行的音乐国风、小雅、大雅、颂,也有当时堪称古典音乐的《象箭》、《南籥》、《大武》、《韶漫》、《韶濩》等乐舞形式②;其次,季礼已开始关注乐的形式因素,反复强调"美哉"、"渊乎"、"荡乎"、"讽讽乎"。最后,也是最重要的,是用乐歌以观政,听不同的曲目之后,发现社会的"勤而不怨"、"忧而不困"、"思而不惧"、"其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎"、"国未可量也"、"其周之旧乎"等等,由此可知在先秦社会中政与乐的关系是相当密切的,在社会上除了用乐以言志、娱乐之外,乐也承载着巨大的外在功用,上层建筑中的政与乐的相互影响,直接或间接地为社会的和谐做出了贡献。

① 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第252页。

② 傅道彬:《"诗可以观"——春秋时代的观诗风尚及诗学意义》,载《文学评论》2004年第5期。

就观俗而言,先秦社会的"采风"传统,除了用乐以观政治之得失外,还 包括用乐以观社会风俗的方面。在城邦制的春秋战国时代,各国的地理条 件、人文传统互有差异,导致人们的生活习惯以及社会的艺术形式也有较大 差异。对于统治者来说,怎样根据本国的具体情况,因地制宜地管理好国家 成为其关注的首要课题,因此,采风以观风俗就成为其了解国家情况的重要 手段。《国语·周语上》载:"故天子听政,使公卿至于列士献诗,瞽献曲,史 献书,师箴,瞍赋,朦[蒙]诵,百工谏,庶人传语,近臣尽规,亲戚补察,瞽史 教诲,耆艾修之,而后王斟酌焉……" ①即天子通过"诗、曲、书"等文化载体 来体察民情以达到"听政"的目的,在《乐记》中也十分关注乐的这一作用, 《乐言》篇云:"……律小大之称,比终始之序,以象事行,使亲疏、贵贱、长 幼、男女之理皆形见于乐,故曰'乐观其深矣'",郑玄注云"人伦之理,皆可 于乐而见之,故曰:'乐之所观,其义深奥矣'"。②他认为通过乐可以深刻地 观察社会、《吕氏春秋・音初》篇亦载"是故闻其声而知其风,察其风而知其 志,观其志而知其德,盛、衰、贤、不肖、君子、小人,皆形于乐,不可隐匿。故 曰'乐之为观也深矣'",这段文字与《荀子・乐论》的文字也有相同之处,足 见《乐记》对后世文献的影响,另外,对"乐观其深矣"中"深"可以结合《教 梁传》对鲁隐公五年《春秋经》记"今观鱼于棠"的解释来理解,曰"常事曰 视,非常曰观。礼、尊不亲小事,卑不尸大功。鱼,卑者之事也。公视之,非 正也"③,即"观"只能是对社会的深刻洞察,而非日常杂事,"观"的内容应 该是一种具有代表性的社会特征。对此,《乐施》篇曰"故观其舞而知其德, 闻其谥而知其行"认为乐舞是对社会整体道德风尚的反映,这种反映是统治 者治理国家的参照, 乐对于社会统治异常重要, 所以《礼记・王制》 载"天子 五年一巡守。……命大师陈诗,以观民风"④,统治阶层已经有意识地用乐 以察民俗,并且为了社会秩序井然,他们有意识地将乐作为贵族子弟学习的

① 左丘明、刘向:《国语·战国策》,李维琦标点,岳麓书社 1988 年版,第3页。

② 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局 1989 年版,第1001 页。

③ 《春秋穀梁传注疏》见李学勤:《十三经注疏》,北京大学出版社 2000 年版,第 22-23 页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 200 页。

内容。《礼记·文王世子》载"凡学士子,及学士,必时。春夏学干戈,秋冬学羽籥,皆于东序"①,甚至学乐的具体年龄都有规定,《礼记·内则》称"十有三年,学乐,诵诗,舞《勺》。成童,舞《象》,学射、御。二十而冠,始学礼,可以衣裘帛,舞《大夏》"②。可见,《乐记》中强调的观,实质上应该包括下对上的观政和上对下的观俗,这两个环节井然有序地组合在一起,构成了先秦社会的礼乐文明,也使先秦社会真正的社会面貌真实地呈现了出来。

"乐可以观"的第三方面内涵是"观风以移俗"。中国古代音乐理论的 一个重要特点就是强调乐的功利性,认为乐的最终目的是为社会政治服务 的,而对乐本身的构成、规律、特点则关注较少,这也是中国乐论同西方乐论 的巨大差别。《乐记》就是这样,它对乐外在特征描述的最终目的是为了用 乐达到移风易俗的目的。就用乐以观政治和风俗而言,其目的是为了"察时 政",进而采取措施进行改良。所以,《乐记》中称"乐者,圣人之所乐也,而 可以善民心,其感人深,其移风易俗,故先王著其教焉"(《乐施》)、"故乐行 而伦清,耳目聪明,血气和平,移风易俗,天下皆宁"(《乐象》),《乐记》甚至 将乐的这种间接作用同礼、乐、刑、政相提并论,称"礼以导其志,乐以和其 声, 政以一其行, 刑以防其奸。礼、乐、刑、政……四达而不悖, 则王道备矣" (《乐本》),从上引《乐记》诸条可以发现,它们都提到"民心"、"民声",其实 这正是乐以移俗的手段,从个人的内在情感着手使人潜移默化地受其影响, 讲而移风易俗,从表面上看来,这似乎有些迂回,但这却是最有效的。乐以 观风是乐以移俗的前提,只有通过观风掌握社会整体面貌,然后才能对症下 药节制新乐,倡导有利于统治的正统之乐。所谓"先王耻其乱也,故制 《雅》、《颂》之声以道之,使其声足乐而不流,使其文足论而不息"(《乐 化》)。儒家一直以来都十分关注乐的功利性作用,儒家虽然提倡对乐的欣 赏,但有严格的条件限制,除了前面讲的"乐而不淫、哀而不伤"之外,最重 要的就是音乐应该有"移风易俗"的作用,孔子就强调"移风易俗,莫善于

① 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 341 页。

② 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 488 页。

乐;安上治民,莫善于礼"①。另外,《乐记》认为声是有哀、乐之分的,所以才可以据风以知政,如"治世之音安"、"乱世之音哀"、"亡国之音怨"是也,这是与魏晋时期嵇康主张的"声无哀乐论"大相径庭的,其实这也是儒教传统在魏晋时期衰微的标志,《声无哀乐论》在一开头便开始驳斥秦客所说的"治世之音安以乐,亡国之音哀以思'。夫治乱在政,而音声应之,故哀思之情表于金石,安乐之象形于管弦也"②的说法,这显然是《乐记》所主张的观点,《声无哀乐论》是对以《乐记》为代表的"表情"说、"象德"说和机械的"心""声"对应说的一种批判,它力图推翻把音乐当作名教工具的理论基础,使音乐摆脱封建政治的奴役,表现人的自然情性③,因此,后世的音乐理论随着儒教的衰落,而表现出对乐的社会作用开始科学的认识,并已经开始注重其音乐本体性因素。

从孔子的兴、观、群、怨说开始,"观"一直是先秦社会政治、艺术所关注的对象,而且"观"的用途极为广泛,验之经传"观"的基本意义有四^④:第一,统观全局的总体观察,如《周易·观》:"观国之光,利用宾于王。"《周易·系辞》:"仰则观象于天,俯则观法于地。"第二,涉及对礼仪典章制度的考察。《春秋·庄公二十三年》:"夏,公如齐观社。"《左传·宣公三年》:"楚子伐陆浑之戎,观兵与周疆。"第三,对国家与个人风俗、心志的观察。《礼记·王制》:"命太师陈诗,以观民风。"《左传·襄公二十七年》:"赵孟曰:'七子从军以宠武也,请皆赋,以卒君贶。武亦观七子之志。'"第四,具有艺术审美意义的观赏。如《诗经·郑风·溱洧》"女曰'观乎?'"士曰:"既且。""且往观乎?洧之外,洵汙且乐。"《孝经·圣治》"客止可观,进退可法"。在《乐记》中乐之观主要指"对国家与个人风俗、心志的观察",通过"观风"来察政、知俗,进而为移风易俗服务,这体现了《乐记》理论体系的完整性,也体

① 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第 2556 页。

② 本书所引《声无哀乐论》,悉据戴明扬:《嵇康集校注》,人民文学出版社 1962 年版,不再赘列。

③ 蔡仲德:《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》,中国美术出版社 1997 年版,第 286 页。

④ 傅道彬:《"诗可以观"——春秋时代的观诗风尚及诗学意义》,载《文学评论》2004 年第5期。

现了先秦社会国家机制的合理性。

第二节 从《武》看乐在战争中的价值

在《乐象》和《宾牟贾》两篇中都提到了周时的国乐《大武》乐、《乐象》 载"是故先鼓以警戒,三步以见方,再始以著往,复乱以饬归。奋疾而不拔 也,极幽而不隐。独乐其志,不厌其道,备举其道,不私其欲";《宾牟贾》载 宾牟贾侍坐于孔子。孔子与之言及乐,曰"夫武之备戒之已久,何也?对曰: '病不得其众也'……且夫《武》始而北出;再成而灭商;三成而南;四成而南 国是疆;五成而分,周公左、召公右;六成复缀以崇。天子夹,振之而驷伐,盛 威于中国也。分夹而进,事早济也。久立于缀,以待诸侯之至也"。在六代 乐舞(《云门》、《咸池》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》)中,可考者只有 《大武》乐,它是对武王伐纣过程的模仿,以一系列动作、舞容来展示战争的 具体过程,而《乐记》之所以如此细致地描述《武》乐,除了认为乐舞可供人 欣赏之外,更为重要的则是它看到了乐在战争中的作用,这种作用一方面有 军事演练的性质,另一方面也是对实际战争过程中用乐的反映,《乐记·宾 牟贾》便是将武王伐纣过程的音乐化的展示,根据实战,制为舞乐,美盛德之 形容者。对于古代社会来说,战争是经国大业,所以受重视的程度可想而 知,而作为文化领域中的"乐"是同战争紧密相连的,因此,在了解乐在战争 中的作用之前,有必要对《乐记》中所提到的《大武》乐作综述性质的介绍。

《宾牟贾》中所载的《大武》乐仅存舞容,而无乐歌,故众学者都曾对《大武》的具体乐章作过考察,现罗列如下:

王国维:《昊天有成命》《武》《酌》《桓》《赉》《般》^① 高亨:《我将》《武》《赉》《般》《酌》《桓》^②

① 王国维:《周〈大武乐章〉考》,见王国维:《观堂集林》,中华书局 1959 年版,第108 页。

② 高亨:《周颂考释》(上),见《中华文史论丛》第四辑,中华书局1963年版,第97页。

孙作云:《酌》《武》《般》《赉》(缺一)《桓》①

张西堂:《时迈》《赉》《般》《酌》《桓》②

阴法鲁:《酌》《武》《赉》《般》(缺一)《桓》③

杨向奎:《武》《时迈》《赉》《酌》《般》《桓》④

姚小鸥:《时迈》《我将》《赉》《酌》《般》《桓》《武》⑤

各家继王国维《观堂集林》之后,以之为基础展开推断,试图确定《大武》乐章,至于谁是谁非,本节重点不在于此,故不赘述,前述诸家大都将《大武》分为六节,这是受《乐记》文字影响的,《宾牟贾》将《大武》乐的表演分为"六成",即"始而北出;再成而灭商;三成而南;四成而南国是疆;五成而分,周公左,召公右;六成复缀以崇天子",这里重点是理解"成",孙希旦在《礼记集解》中释为"成者,舞之一终也"⑥,再结合在《宾》中所对应的历史事件,应将其理解为乐舞的情节单元,类似于现代戏剧中的"场",这六成模仿的应是武王伐纣并统一中原的经过,也就是"夫乐者,象成者也",《乐象》篇是对整个舞容的概括,《宾牟贾》篇则是具体过程,兹将杨荫浏先生对"六成"表现情形的分析列举如下⑦:

第一成:先有相当长的一段击鼓,是表示还没有得到众人,要号召、集合他们。舞队从北面出来。舞队顿足三次,表示舞蹈的开始。舞者都手执盾牌,以较长的时间,在舞列中坚强地立着,是象征武王等待诸侯的来到。接着又一段缓慢、连绵、抒情的歌唱,意思是等待时机。

第二成:忽然很快地转入描写战事的部分,转得这样快,是表示及早掌握了时机。在描写战事的舞蹈中间,一人饰王,一人饰大将,两人手里都摇

① 孙作云:《诗经与周代社会研究》,中华书局1966年版,第258页。

② 张西堂:《周颂〈时迈〉本为周大武乐章首篇说》,载《人文杂志》1959 年第6期。

③ 阴法鲁:《诗经中的舞蹈形象》,载《舞蹈论丛》1982年第4期。

④ 杨向奎:《宗周社会与礼乐文明》,人民出版社1992年版,第339-340页。

⑤ 姚小鸥:《诗经三颂与先秦礼乐文化》,北京广播学院出版社 2000 年版,第63 页。

⑥ 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1989年版,第1024页。

⑦ 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社 1981 年版,第 31 页。

着铎;舞队在中间,表演着种种战斗击刺的动作。这是表示军威传播到全中国。开朗、热烈的舞蹈,是象征周部落方面的决策者吕尚的必胜之心。然后舞队分成两队,向前进行。这是表示灭了商朝,战事获得了成功。这里第一次用"乱"的手法,第一次突出高潮,作小小的结束;后面从第三成起,又重新开头,进入另一境界。

第三成:表示在灭了商朝之后,再向南方进兵,袭击淮夷。

第四成:表示南方的疆域已经巩固。

第五成:分成两个舞行,表示由周公、召公两位高级贵族协助,进行统治。在音乐上,第二次用"乱"的手法,再度突出高潮;在舞蹈上,舞者都将左足举起,右膝着地,作一种"坐"的姿势,以表示和平的统治。

第六成:舞队又集合拢来,以表示对王的尊崇。这好像是一个尾声。

可以说,《大武》乐章的"六成"是环环相扣的有机整体,其内在具有严密的逻辑性,从艺术理论的角度来看,这种结构是有利于歌唱和表演的。从儒家传统来看,是对儒家讲究规范、"尚礼"观念和"文质彬彬"理想的生动诠释;从干预社会的现实性上来看,是对实战的演练和模仿,同时也在一定程度上起到了充当历史教材和战争教材的作用。虽然,在《乐记》中对《大武》的论述不是十分具体,但在十一章的篇幅中有两章提到它,其重要程度可见一斑,可能《乐记》作者提及《大武》乐是带有一定的材料论据性质,而这恰恰成了我们研究古乐及其价值的突破口!

通过以上分析可见乐作为武舞是带有极强的模仿性的,其最终的目的应是为了战争操练,"干舞,它最初既有模拟战争动作的特点,又有战斗动作操练的性质……这种干舞,在最初它是不独立的,它作为整个战争行动的一个组成部分,作战前起着动员、组织和训练人员的作用,作战之终起着庆贺与重温战斗的作用"①。干舞即是武舞,羽、籥是文舞的舞具;干、戚是武舞的舞具。《韩非子·五蠹》载:"当舜之时,有苗不服,禹将伐之。舜曰:不可,上德不厚而行武,非道也,乃修教三年,执干戚舞,有苗乃服。"很明显,

① 于民:《春秋前审美观念的发展》,中华书局1984年版,第46页。

这里的"执干戚舞"是一种军事演练,通过这种演练一方面起耀武扬威的作用,另一方面会加强军队的凝聚力。有时,甚至可以通过这种演练达到不战而屈人之兵的目的,所以历代统治者都很重视乐舞的演练,这就可以解释《乐记》对《武》的重视了。从统治者角度考虑,他们在军事层面上更趋向于用乐进行军事训练。

《乐象》篇有"先鼓以警戒"的句子,其实也是对战争的模仿,古代战场除了血雨腥风的杀伐场面以外,也是有音乐相伴的,整个战争过程都有各种乐歌和乐器的参与,汪宁生在《释"武王伐纣前歌后舞"》中称古代战争讲究先声夺人,通常在行伍前;大声呐喊,高唱战歌,并化装为兽①,《国语》中有一例:

宋人弑昭公,赵宣子请师于灵公以伐宋……公许之。乃发令于太庙,召军吏而戒乐正,令三军之钟鼓必备。赵同曰:"国有大役,不镇抚民而备钟鼓,何也?"宣子曰:"大罪伐之,小罪惮之,袭侵之事,陵也。是故伐备钟鼓,声其罪也;战以镎于、丁宁,儆其民也。袭侵密声,为蹔[暂]事也。今宋人弑其君,罪莫大焉!明声之,犹恐其不闻也。吾备钟鼓,为君故也",乃使旁告于诸侯,治兵振旅,鸣钟鼓,以至于宋。②

战争中一般是战前鸣鼓,以起到振奋军心、威慑敌人的作用,铙、铎等乐器一般用于战争结束之时,取胜一方还要大举兴乐以示庆祝,这就是《仪礼》中所说的军礼,如《周易·中孚》卦六三载"得敌,或鼓或罢,或泣或歌"是也。

另外,献俘的凯旋礼也是有恺乐和恺歌的,《左传·僖公二十八年》晋国 在城濮之战胜利后"振旅,恺以入于晋。献俘授馘,饮至大赏,征会讨贰"^③,

① 汪宁生:《释"武王伐纣前歌后舞"》,载《历史研究》1981 年第4期。

② 左丘明、刘向:《国语·战国策》,李维琦标点,岳麓书社1988年版,第110—111页。

③ 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第85页。

这里的"恺"应指"恺乐",《周礼·春官·大司乐》中有"王师大献,则令秦 恺乐"①,郑康成注"恺乐"为"献功之乐",据此可知在战争结束之后乐仍是 不可缺少的要素。同时,在战争进行中,乐也起着重要的指挥作用,鼓和钲 历来是战斗指挥的重要工具,《周礼・地官・鼓人》曰:"掌教六鼓四金之音 鼓,其状如圆柱,中空,两面蒙皮,击之发声,进军时击之以振作士气。金铙 又称为钲。《说文》云"钲,铙也,似铃,柄中上下通",是一种铜制乐器,形如 倒置的铜钟,以槌击之,行军时用于节止步伐。作战中,鼓钲相互配合用以 指挥战斗,"钲以静之,鼓以动之","鼓所以进众,金所以止众"。《左传·成 公二年》载齐晋在鞌地大战时,晋军统帅郤克中箭"流血及履"但一直"未绝 鼓音",其车御张侯称"师之耳目,在吾旗鼓,进退从之,此车一人殿之,可以 集事……擐甲执兵,固即死也,病未及死,吾子勉之"②,除了鼓和钲之外,还 有一种桴鼓,又称枹鼓,一般比载于战车上的大鼓小一些,由统帅执之而击, 刘向《说苑・修文》"被甲缨胄,立于桴鼓之间,士卒莫不勇者"③,三国时魏 大将乐进每临战攻"自援枹鼓,手不知倦"④,这种鼓较大鼓和钲更为方便。 可见, 鼓在战争中的地位是十分重要的, 与此相对应, 古乐中也十分重视鼓 的作用,它往往扮演着演奏时指挥的角色,故《魏文侯》篇云"今夫古乐,进 旅退旅,和正以广,弦匏笙簧,会守拊鼓……"据《乐书・正义》说,如果想让 堂上奏乐就击拊,想让堂下奏乐就击鼓,弦匏笙簧之作都听从拊鼓的指挥。 这是一种有意识的模仿,试图通过乐中的鼓声,再现出战争的场面,增强音 乐的形象性,正所谓"君子听鼙之声,则思将帅之臣"(《魏文侯》),总之,盛 大的乐舞表演并非只是凭空杜撰而产生的,它有其深广的社会内涵,在一定 程度上,它反映了当时的社会生活,也寄托着人们向往成功的美好愿望,"夫 乐者,象成者也"(《宾牟贾》)。另外,还应看到乐舞表演随着时代的前进,

① 杨天宇:《周礼译注》,上海古籍出版社 2004 年版,第 331 页。

② 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第144页。

③ 刘向:《说苑校证》,向宗鲁校证,中华书局1987年版,第480页。

④ 陈寿:《三国志》,裴松之注,中华书局1982年版,第521页。

其职能也相应地在发生改变,以《武》乐为例,作为周代的乐舞,在周代乃至很长一段时间里,它确实是带有军事演练的性质,甚至每个环节都是对战争的模仿,但随着历史的前进,战争样式和性质已不同于以前,故乐舞的军事职能越来越弱,而礼仪性、象征性职能则越来越强,《左传·宣公十二年》载楚庄王对《大武》乐宗旨的归纳:"夫武,禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和众、丰财者也。"①《史记·乐书》中八次提到干戚之舞或干舞,都是以"礼乐"命之,并称其为"德音","乐至则无怨,礼至则不争",其实自孔子以来,军事乐舞的性质已经不同于三代乐舞的性质,它的礼仪性、等级性更强,《论语·八佾》中孔子批评季氏时称"八佾舞于庭,是可忍也,孰不可忍也?"乐成了等级的象征,而这种等级性表现得最为明显的地方应是在祭祀之中。

第三节 乐在祭祀中的价值

《周易·豫》卦称:"雷出地奋,豫;先王以作乐崇德,殷荐之上帝,以配祖考。"②言通过制作音乐来赞美功德,隆重地献给天帝和祖先,《尚书·舜典》亦载:"帝曰:夔!命汝典乐,教胄子,直而温,宽而粟,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。"③语虽玄妙却道出了乐在祭祀中的作用,对此,《乐记》则进行了深入的论述,不但承认乐在祭祀中的作用,而且还将这种作用的深层原因加以分析,认为乐不仅仅只有外在形式而已,还可用于侍奉鬼神"若夫礼乐之施于金石,越于声音,用于宗庙社稷,事乎山川鬼神"(《乐论》),就是用"明"的礼乐来对"幽"的鬼神加以祭祀"明则有礼乐,幽则有鬼神"(《乐论》),这种以乐飨神,以乐祭神的现象在先秦社会是十分普遍的,《周礼·春官·大司乐》载:"大司乐……乃分乐而序之,以祭,以享,以祀。乃奏黄钟,歌大吕,舞《云

① 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第134页。

② 黄寿祺、张善文:《周易译注》,上海古籍出版社 2001 年版,第146 页。

③ 阮元:《十三经注疏》,中华书局 1980 年版,第131 页。

门》,以祀天神;乃奏大蔟(簇),歌应钟,舞《咸池》,以祭地示;乃奏姑洗,歌南吕,舞《大韶》,以祀四望;乃奏蕤宾,歌函钟,舞《大夏》,以祭山川;乃奏夷则,歌小吕,舞《大濩》,以享先妣;乃奏无射,歌夹钟,舞《大武》,以享先祖。"①《国语·楚语下》:"夫神以精明临民者也,故求备物,不求丰大。是以先王之祀也,以一纯、二精、三牲、四时、五色、六律、七事、……九祭、……十二辰以致之。"②可见,乐与祭祀的联系是十分紧密的,人们用乐祭天地、山川、先祖、神人,也就意味着古之祭祀之时,必举乐。

那么,乐与祭祀何以会发生关系呢?从《乐记》的整体文字来看,原因如下:

首先,乐与天地鬼神相通是表层原因。认为礼乐可以与鬼神直接相通, 所以祭祀时就可以通过实施乐舞,而达到与鬼神相通的目的。古代祭祀中 乐是绝对不可少的因素,《乐记》的总结如下:

乐由天作,礼以地制。

《乐论》

乐者敦和,率神而从天;礼者别宜,居鬼而从地。故圣人作乐以应 天,制礼以配地。 《乐礼》

及夫礼乐之极乎天而蟠于地,行乎阴阳而通乎鬼神,穷高极远而测深厚。 《乐礼》

礼乐负天地之情,达神明之德,降兴上下之神。而凝是精粗之体, 领父子君臣之节。 《乐情》

可以说这种朴素的宗教观,是先秦文化的特点,甚至将既有的诗、乐、舞 认为是由天或神而作,以这种思想为指导,当时社会的各种艺术便很自然地 会承担一定的宗教职能,艺术也会与时代生活发生原发性的联系,郭沬若就 曾以鼓歌为例谈到过这种联系,认为艺术与时代生活有密切的关系,"当时(先

① 杨天宇:《周礼译注》,上海古籍出版社 2004 年版,第 325—327 页。

② 左丘明、刘向:《国语·战国策》,李维琦标点,岳麓书社 1988 年版,第 161 页。

秦)的生活基调是宗教是战争,所以鼓歌不是用于祭祀,便是用于祝捷"①。

其次,"气"是乐与祭祀相关的深层原因,也是乐与鬼神相通的深层原因。②《乐记》中很多文字都曾提到过"气",其中有自然之气:"动四气之和"(《乐象》)、"气衰则生物不遂"(《乐言》)、"地气上升,天气下降"(《乐礼》);有人之"气":"夫人有血气心知之性"(《乐言》)、"刚气"、"柔气"(《乐言》)。乐是沟通自然之气和人之气的工具,"气"作为一个哲学概念,在古代社会往往被看成朴素的世界本体,自然万物是由气产生的,人也是由"气"生成的,这与《老子》哲学所强调的"气"有些类似,只不过《乐记》中强调的"气"更加形而下而已。

在老子哲学中,"气"是与"道"紧密联系在一起的范畴,《老子·二十一章》载:"道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精,其精甚真,其中有信。"③叶朗根据《管子·内业》中"精也者,气之精者也"认为"所谓'精',就是'气'……所以万物的本体和生命就是'气',也就是'道'"。④而《乐记》中的自然之气是"地气上升,天气下降;阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉"(《乐礼》),这里的"地气""天气"是带有朴素的唯物性质的概念;人之气是"凡奸声感人,而逆气应之,逆气成象,而淫乐兴焉。正声感人,而顺气应之,顺气成象而和乐兴焉"(《乐象》),此处的"顺气""逆气"皆是人固有的"血气",可以理解为人的一种情绪。可见,《乐记》中的"气"是较道家之"气"更为具体、朴素的概念。由以上分析可知,自然之气是外在的,它的外在表现物是天地;人之气是内在的,其外在表现物是人的"血气",《乐记》认为沟通两者的工具是"乐",因为乐的制作过程就体现出了内与外结合的特点:"是故先王本之情性,稽之度数,制之礼义,合生气之和,道五常之行,使之阳而不散,阴而不密,刚气不怒,柔气不慑,四畅交于中而发

① 郭沫若:《中国古代社会研究》,人民出版社1982年版,第60页。

② 王琴:《论〈乐记〉"气"范畴的美学内涵》,载《五邑大学学报》2004年第2期。

③ 陈鼓应:《老子注译及评介》,中华书局 1984 年版,第 148 页。

④ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1985 年版,第27页。

作于外,皆安其位而不相夺也。"所以,乐是自然与人为结合的产物,这样 "乐"便很自然地具有了调养天地间万物的功能,使人与天和谐共处,便使 "天地欣合,阴阳相得,煦妪覆育万物。然后草木茂,区萌达,羽翼奋,角骼 生,蛰虫昭苏,羽者妪伏,毛者孕鬻,胎生者不殡,而卵生者不殈,则乐之道归 焉耳"(《乐情》)。鉴于此,祭祀时为了达到神/天与人的沟通,很自然地便 会用乐作为中介,将人的愿望上传给天,将天的旨意下达到人,进而实现"礼 乐皆得"的德治社会。

最后,"儒"的传统是乐与祭祀相关的文化原因。《乐记》作为儒家乐论,必然继承了儒家对乐的历史情感,儒家历来以重礼乐而闻名,《论语·泰伯》就把"兴于诗,立于礼,成于乐"作为儒家的行为准则。而"儒"最早可能是上古时代祈雨的舞者,章太炎在其《原儒》一文中说:

儒之名盖出于需。需者,云上于天,而儒亦知天文、识旱潦。何以明之? 鸟知天将雨者曰鹬(《说文》),舞旱暵者以为衣冠。(《释鸟》: "翠,鹬'。是鹬即翠。《地官》舞师'教皇舞,帅而舞旱暵之事',《春官》乐师'有皇舞'。故书皇皆作"型"。郑司农云:(型)舞者,以羽覆冒头上,衣饰翡翠之羽。寻旱暵求雨而服翡翠者,以翠为知雨之鸟故)。鹬冠者,亦曰术士冠(《汉·五行志》注引《礼图》),曰圜冠……古之儒知天文占候,谓其多技,故号遍施于九能,诸有术者,悉晐之矣。①

章太炎认为"儒"字应源于"需"字,与祈雨有关,而且在金文中"需"字的写法是上雨下天^②,同样《周易·需》卦云"云上于天,需"^③,这与金文中的"需"字相合。甲骨文中有"天"字,字形与"大"相同,"大"为正面人形,"天"较"大"多一个意符,表示人的头部,所以章太炎的说法是较权威的,后

① 傅杰:《章太炎学术史论集・原儒》,中国社会科学出版社 1997 年版,第192-193 页。

② 容庚:《金文编》,中华书局 1985 年版,第 753 页。

③ 黄寿祺、张善文:《周易译注》,上海古籍出版社 2001 年版,第58页。

来的"儒"字只是在"需"前加上一个单人旁,用以分类。可以试想,祈雨时的儒者会以乐舞降神,祈求佑护。而且儒者成为社会"术士"以后,他们也的确推崇礼乐,由以上分析可见,乐与祭祀都与最初的"儒"有密切关系,乐是"儒"祭祀的工具,祭祀是"儒"用乐的目的,因此两者在本源上是统一的,即都统一于"儒"。

那么, 乐在祭祀中是如何被使用的呢?《说文》释"巫, 祝也。……女能事无形以舞降神者也。象人两裦舞形, 与工同意"①, 意指"舞"在祈神的过程中很重要,《诗经·小雅·宾之初筵》亦有这样的句子"籥舞笙鼓, 乐既和奏, 烝衎烈祖, 以洽百礼"。乐舞成了祭祀中必不可缺的重要元素, 同时根据古代文献, 特别是《周礼》、《仪礼》的文字, 可以看出祭祀中是不可缺乐的, 用乐的目的, 首先是为了礼节仪式的需要, 更重要的则是在乐中含有一种对祖先的歌颂内涵, 只不过随着祭祀中用乐的普及, 人们已开始将乐仪式化, 使之成为一种象征符号而很少思索其最初意义。《乐记》认为在祭祀过程中一定要用到乐舞, 甚至把乐舞当作是祭祀的主角, 《魏文侯》云"然后钟磬等瑟以和之, 干戚旄狄以舞之, 此所以祭先王之庙也……", "钟磬等瑟"是乐器, "干戚旄狄"是舞具, 而且是文舞(旄狄)与武舞(干戚)并用, 之所以乐舞成为主体, 因为它们承载着深厚的文化内涵, "《大章》, 章之也。《咸池》, 备矣。《韶》, 继也。《夏》, 大也。殷周之乐尽矣"(《乐施》), 郑玄注曰, 《大章》, "尧乐名, 言尧德章明也"。《咸池》, "黄帝所作乐名也, 尧增修而用之……言德之无不施也"。《韶》, "禹乐名也, 言禹能大尧舜之德"②。

另外在《宾牟贾》篇中还提到了《大武》,如前所述,《大武》乐是对武王 伐纣功绩的歌颂,是周代的乐舞,此时的《武》乐除了用于温习战争之外,已 经开始仪式化,成了纪念祖先的工具。这些乐舞的宗旨都是歌颂先王的德 行和表达对祖先神的崇拜,同时也是对本族人施教的手段,因此祭祀用的乐 舞必须体现"德"的内涵,而不可以用郑卫之音,郑音、宋音、卫音、齐音"皆

① 许慎:《说文解字注》,段玉裁注,上海古籍出版社 1981 年版,第 201 页。

② 阮元: 《十三经注疏》, 中华书局 1980 年版, 第 1534 页。

淫于色而害于德,是以祭祀弗用也"。而随着先秦社会天命观的淡薄和人本 观的兴起,祭祀的对象已经不仅仅局限于天地和圣王,开始下移到对民族神 和姓氏祖先的祭祀,所以在用乐类型上就更加丰富,不仅仅局限于《大章》、 《韶》、《武》等大型乐舞、《乐本》云"《清庙》之瑟、朱弦而疏越,一倡而三叹, 有遗音者矣。大飨之礼尚玄酒而俎腥鱼。大羹不和,有遗味者矣",《清庙》 原是《诗经・周颂》中的一篇是周人祭祀文王演奏的乐章,《周礼・大师》 "大祭祀,师瞽登歌"。贾疏云:"言师瞽歌者,谓下神合乐,皆升歌《清庙》。 故将作乐时,太师帅取瞽人登堂,于西阶之东,北面坐,而歌者与瑟以歌诗 也。"①较之大型乐舞,小型的《清庙》之乐在祭祀中已很普遍,并且已经不专 门用于某个帝王。除了乐舞内容要求"德音""雅乐"之外,在外在形式上也 是相当丰富的,五音齐备,八音俱全,烘托出一派宏大的气象,而使祭祀的意 义得以升华,使祭祀者受到教育,使被祭者享受崇拜。正如《魏文侯》篇所讲 "钟声铿,铿以立号,号以立横,横以立武,君子听钟声则思武臣。石声磬,磬 以立辨,辨以致死,君子听磬声,则思死封疆之臣。丝声哀,哀以立廉。廉以 立志,君子听琴瑟之声,则思志义之臣。竹声滥,滥以立会,会以聚众,君子 听竽笙箫管之声,则思畜聚之臣,鼓鼙之声灌,灌以立动,动以进众,君子听 鼓鼙之声,则思将帅之臣"。与此同时,在舞蹈的表演上也是严格按照雅乐 的标准来进行的,不可有丝毫越礼的行为,如称《武》乐"先鼓以警戒,三步 以见方,再始以著往,复乱以饬归"(《乐象》),主张舞容必须循规蹈矩,否则 将被认为是越礼的行为。

可见,祭祀时的乐舞无论是在内容上还是在形式上都是具有严格规定的,其作用是表达对天地、祖先的尊重和维护社会的既有秩序,《乐记》中提出了大量的理论规范,包括用乐祭祀的原因、意义和具体要求等,先秦社会祭祀的具体运作亦是如其所言,至于具体用乐范例及用乐程序,在先秦文献,特别是《周礼》、《仪礼》、《礼记》、《左传》中都有大量记载,不赘述。

① 阮元:《十三经注疏》,中华书局1980年版,第796页。

第三章 乐在礼制社会中的价值实现 ——对《乐记》的考察之三

先秦社会是礼与乐并存的社会,两者统一共同构建了社会的和谐体系。礼主要是外在的秩序和等级规范,儒家的礼更多地体现在"君君、臣臣、父父、子子"的社会日常伦理上;而乐主要是内在的,其最大的特征是"和",它使受"礼"统治的社会不至于成为冷冰冰僵硬的骨架。《乐记》正是从这样的角度出发来看待礼与乐的关系的,对乐的重视作为一种理论倡导,意在使社会充满生机,然而"乐"如何在礼制社会中占有一席之地,并发挥其应有的作用,就需要有恰当的方式并掌握好干预社会的"度",《乐记》认为"乐"与"仁"在本质上是一致的,都是儒家伦理的最高理想,这样,乐就找到了在以儒家为主导的礼制社会中的立足点,从而使其价值得以实现。

第一节 乐的和同价值

"和"作为中国古典美学的一个重要范畴,在《乐记》中大量出现,"和"在各篇中的意义尽管有一定的差别,但其核心意义仍是"和谐"、"调和"之意,这一范畴在《乐记》中出现并非偶然,而是有着深厚的历史积淀,这就有必要对之加以考察和梳理。"和"在甲骨文中作"斜",金文中作"斜",即"龢",《说文解字》释"龢"为"调也。从龠,禾声,读与和同"①,段注称"经传多假和为龢",因为在《说文》中另有口部的"和"字(龢在龠部),释为"相应

① 许慎:《说文解字注》,段玉裁注,上海古籍出版社 1981 年版,第85 页。

也,从口禾声"①,尽管"龢"与"和"为两个字,但正如段注"经传多假和为龢"之说,后世已将两字统一,存在不同理解的只是对其意义的解释从"龢"还是从"和",《尔雅》中《释乐》篇称"大笙谓之巢,小者谓之和"认为"和"是小笙的名称,郭沫若从此说,视之为一种编管簧乐器,所以后世有将"龢"引用为笙的合奏之说。而清人罗振玉在《增订殷墟书契考释》中则同意《说文》之说②,释"和"为"调和"。综而言之,"龢"与"和"在《说文》中尽管是相异的两个字,但意义是相近的,故后世经传可合二为一,都可理解为调和、和谐之意,或者说是两种意义的折中。在中国美学史上对"和"的论述,更是异彩纷呈。《尚书·舜典》称"诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和"强调八音之和,神人之和;《国语·郑语》记载了史伯对和、同区别的论述:

夫和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物归之,若以同裨同,尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂,以成百物。是以和五味而调口,刚四支以卫体,和六律以聪耳,正七体以役心,平八索以成人……周训而能用之,和乐如一。夫如是,和之至也……声一无听,色一无文,味一无果,物一不讲。王将弃是类也而与钊同,天夺之明,欲无弊,得乎?③

这番话表明史伯认为"和"为多样统一,反对"同"的单一,尚和而贬同; 《左传·昭公二十年》载齐景公与晏子的对话,将和与同作了区别:

(齐景公)曰:"和与同异乎?"(晏子)对曰:"异!和如羹焉,水火醯醢盐梅以烹鱼肉,焯之以薪,宰夫和之,齐之以味,济其不及,以泄其

① 许慎:《说文解字注》,段玉裁注,上海古籍出版社 1981 年版,第57页。

② 转引自周法高:《金文诂林》,香港中文大学出版社 1974 年版,第 3765 页。

③ 左丘明、刘向:《国语・战国策》,李维琦标点,岳麓书社1988年版,第148-149页。

乐在礼制社会中的价值实现——对《乐记》的老察之三

过。……君臣亦然。君所谓可而有否焉,臣献其否以成其可。君所谓否而有可焉,臣献其可以去其否。……声亦如味,一气,二体,三类,四物,五声,六律,七音,八风,九歌,以相成也。清浊,小大,短长,疾徐,哀乐,刚柔,迟速,高下,出入,周疏。以相济也。……若以水济水,谁能食之?若琴瑟之专一,谁能听之?同之不可也如是。"①

儒家也注重"和",孔子的"乐而不淫,哀而不伤"便是对"和"的一种变体。综上,无论是史伯、晏婴还是孔子都有尚"和"的思想,都对"同"加以贬斥,而在《乐记》中则"和"与"同"并提(乐文同,则上下和矣。《乐论》),并认为"乐"有一种"和同"作用,这里的"和同"则可以混用,同即是和,和即是同。《乐记》将乐与和联系得很紧,认为乐自身便体现出"和"的特征;这种和乐是符合天地规律的,因此是与天地相和的;对于社会、国家而言"乐统同"(《乐象》),和乐又发挥着调节社会秩序"合和父子、君臣,附亲万民"(《乐化》)的作用。在《乐记》中"和"被分作三个层面:乐自身之"和"、乐与天地之"和"以及乐对社会之"和"。

乐自身之"和"。《乐记》中对乐的规定可分为三级:正声→德音→和乐,正声指雅正之声;德音,是乐的本质规定,所谓"德音之谓乐"(《魏文侯》),而"德音"重在内容上的规定,还不是《乐记》所强调的最理想的乐,相比之下,和乐既具有"德"的内涵,也具备"多样统一"的特点,是质与文的最佳组合:

然后发以声音,而文以琴瑟,动以干戚,饰以羽旄,从以箫管,奋至德之光,动四气之和,以著万物之理。是故清明象天,广大象地,终始象四时,周还象风雨,五色成文而不乱,八风从律而不奸,百度得数而有常,小大相成,终始相生,倡和清浊,选相为经……是故君子反情以和其志,广乐以成其教。乐行而民乡方,可以观德矣。《乐象》

① 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第333页。

也就是说"和乐"在外在形式上强调琴瑟、干戚、五声、八音、低音、高音、清音、浊音等的有机组合,用《尚书·舜典》的话说就是"八音克谐,无相夺伦",认为理想的"和乐"应该是各种因素齐备的,只有这样才能充分发挥乐的作用,《魏文侯》篇云:

然后圣人作为鼗鼓控褐埙篪,此六者,德音之音也,然后钟磬竽瑟以和之,干戚旄狄以舞之,此所以祭先王之庙也,所以献酬酳酢也,所以官序贵贱各得其宜也,所以示后世有尊卑长幼之序也。

即是说只有"和乐"才能在社会上产生作用,"和乐"实质上就是儒家所强调文与质统一的艺术形式,《论语·雍也》云"质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子"①;《乐记》对于儒家传统遵从的一个重要表现是"发乎情,止乎礼义"、"是故先王本之情性,稽之度数,制之礼义"(《乐言》),认为乐是性情的产物,但要约之以礼,必须有节制,礼乐浑融才是真的"和",《礼记·玉藻篇》载"古之君子必佩玉。右徵、角,左宫、羽,趋以《采齐》,行以《肆夏》"②。另外,《乐记》认为乐之"和"的基础是人自身的"和",只有符合儒家道德标准的人,内在才会呈现出"和"的特点,即孔子说的"君子和而不同,小人同而不和"③之"和",朱熹在《四书章句集注》云"和者,无乖戾之心"④,具备这一品质的人,所发之声才可称之为"和乐",所谓"和顺积中,而英华发,唯乐不可以为伪"(《乐象》)、"顺气成象而和乐兴焉"(《乐象》)。所以"和"在《乐记》中的首要表现是由人之"和"产生的符合儒家"德"的标准,并且是注重形式上多样统一的乐自身之"和"。

乐与天地之"和"。《乐记》认为"大乐与天地同和"(《乐论》),指出乐

① 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第61 页。

② 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第515 页。

③ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社1995年版,第157页。

④ 之"和"朱熹:《四书章句集注》,中华书局 1983 年版,第 147 页。

是符合天地/自然的规律的,这种和谐可以使天地间万物保持本性而不丧 失,从这个意义上说乐也是天地间万物和谐的体现,《乐礼》云"地气上齐, 天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之 以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也",这段文字乃至整个《乐 礼》篇都是与《周易・系辞》中的文字相近的,与本段文字相对应,《系辞》 云:"是故刚柔相摩,八卦相荡。鼓之以雷霆,润之以风雨;日月运行,一寒一 暑。"①对此,李学勤认为《乐记》直接来源于《周易・系辞》,"《系辞》文字凝 练,一气呵成,《乐记》则是显得分散而拖沓,因此,两者同出一源是不大可 能的,只能是《乐记》沿袭和包容了《系辞》的文句"②、《易传》作为儒家著 作,继承了西周末年以来关于阴阳的思想,其中特别是道家的阴阳观如《老 子・四十章》云"万物负阴而抱阳,冲气以为和"③;《庄子・大宗师》云"阴 阳于人不翅于父母"④,《易传》认为阴阳相合是万物的成因:"乾,阳物也; 坤,阴物也。阴阳合德,而刚柔有体,以体天地之撰,以通神明之德"⑤、"天 地细缊,万物化醇"、"男女构精,万物化生"(《系辞下》),并且认为万物的 普遍规律分阴分阳"一阴阳之谓道"(《说卦》)……总之《周易》将阴阳作为 万物之始,两者对立统一而又保持中道,则万物可和谐发展。

对此,《乐记》也认为"乐著大始,而礼居成物。著不息者,天也。著不动者,地也。一动一静者,天地之间也"(《乐礼》),大始指天,成物指地;《乐言》亦载"礼乐之极乎天而蟠乎地,行乎阴阳而通乎鬼种"、"阳而不散,阴而不密。刚气不怒,柔气不慑",而"乐"的职责就是表现天地间和谐的本性"乐者,天地之和也……和,故百物皆化"(《乐论》),其实这与战国时期的哲学思想有关,此时已不同于原始社会人们想象中的天地浑融的观点,开始"事鬼敬神而远之"⑥(《礼记·表记》),并且认为"天道远,人道迩,非所及

① 黄寿祺、张善文:《周易译注》,上海古籍出版社 2001 年版,第527 页。

② 李学勤:《周易溯源》,巴蜀书社 2006 年版,第108页。

③ 陈鼓应:《老子注译及评介》,中华书局 1984 年版,第 232 页。

④ 陈鼓应:《庄子今注今译》,中华书局 1983 年版,第 189 页。

⑤ 黄寿祺,张善文:《周易译注》,上海古籍出版社 2001 年版,第589 页。

⑥ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社1997年版,第938页。

也,何以知之"^①(《左传·昭公十八年》),认为天地是遥不可及的,只有人世是真实可信的,同时天与地呈现两分的态势,"天行健;君子以自强不息"^②(《周易·乾》)、"地势坤;君子以厚德载物"^③(《周易·坤》),这在无形中就破坏了人们观念中的世界浑融一体的思想,而《乐记》认为天与地之间需要有差别,否则将导致混乱,即"化不时则不生,男女无辨则乱升:天地之情也"(《乐礼》),但更为重要的是在此基础上还要有统一,这样才能生生不息化育万物,即"和,故百物皆化"(《乐论》)、"和故万物不失"(《乐论》),天地的差别表现为"礼"、天地的和同则体现为"乐"。而且乐的和同性并非仅仅限于天与地,而是天地间万物都可包含在内,就是说《乐记》认为乐是天地间万物和谐的根本。

乐的和同作用。《乐记》认为乐的和同作用是十分广泛的,大而言之,乐可以协调天地间的万事万物,小而言之,它可对家庭、社会、国家起和同作用,使其秩序井然。而对于社会、国家的作用也是《乐记》所强调的重点,这基本上承袭了儒家传统,《孟子·梁惠王下》载孟子与齐宣王的对话:"……今王鼓乐于此,百姓闻王钟鼓之声,管籥之音,举欣欣然有喜色而相告曰:'吾王庶几无疾病与,何以能鼓乐也?'今王田猎于此,百姓闻王车马之音,见羽旄之美,举欣欣然有喜色而相告曰:'吾王庶几无疾病与,何以能田猎也?'此无他,与民同乐也。今王与百姓同乐,则王矣。"④这段话强调"与民同乐"思想,认为与民同乐则可治理好国家,成为贤良的君主,特别是在春秋战国时期社会动荡的大背景下,家国的和谐显得弥足珍贵,《乐记》认为乐可以承担这一职责,《乐化》云:

是故乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;在族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺;在闺门之内,父子兄弟同听之,则莫不和

① 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988 年版,第324页。

② 黄寿祺、张善文:《周易译注》,上海古籍出版社2001年版,第8页。

③ 黄寿祺、张善文:《周易译注》,上海古籍出版社 2001 年版,第27页。

④ 杨伯峻:《孟子译注》,中华书局 2005 年版,第 27 页。

亲。故乐者,审一以定和,比物以饰节,节奏合以成文,所以合和父子、君臣,附亲万民也:是先王立乐之方也。

可见,小到父子兄弟的和睦大到君臣上下的和谐都可纳入乐的职能范 围,最终达到万民亲附的大同社会,并将其作为圣王作乐的宗旨,儒家认为 制礼作乐对国家的统治十分重要"礼乐不兴,则刑罚不中;刑罚不中,则民无 所措手足"^①,最终实现"老吾老,以及人之老;幼吾幼,以及人之幼"^②的社会 理想,所以荀子认为"故乐者,天下之大齐也,中和之纪也"③、《乐记》认为符 合理想的乐应该具有这种和同作用,这是与"移风易俗"(《乐象》)作用相 辅相成的乐的职能,也是儒家制礼作乐的标准,而这种外在的和同作用是通 过人的内在和谐而实现的、《乐记》始终认为个体人的完善是社会和谐的基 础,从这个角度来说《乐记》是具有一定的民本意识的"先王耻其乱,故制 《雅》《颂》之声以道之,使其声足乐而不流,使其文足论而不息,使其曲直、 繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已矣不使放心邪气得接焉"(《乐 化》)、《雅》、《颂》是儒家的理想音乐形式,通过它们的感化而使心境平和, 无所偏倚,从而实现君臣、父子的和谐,也就是说儒家的《雅》、《颂》之音是 古人制乐的依据同时也是促使社会和同的工具,这是郑卫之音无法替代的, 《左传·昭公元年》称"·····中声以降,五降之后,不容弹矣。于是有烦手淫 声, 慆堙心耳, 乃忘平和, 君子弗听也"④, 所以《乐记》中的"乐"是理想社会 的理想艺术形式,其本身带有鲜明的儒家思想中干预社会的特点,体现出了 儒家政治中以乐治国的文化模式。

① 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 146 页。

② 朱熹:《孟子集注》,上海古籍出版社 1987 年版,第6页。

③ 王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1988年版,第380页。

④ 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988年版,第272页。

第二节 礼与乐的价值差异

在先秦儒家典籍中"礼"具有区分社会等级的作用,《乐记》亦不例外,它承认礼的"别异性"。《乐记》对先秦社会的关注不仅仅停留在探究乐的价值上,它对礼的价值的论述也不吝笔墨,或者说它是在礼与乐的价值对比中突显出乐的作用的。因此,要想全面了解乐在礼制社会中的价值,对"礼"的探索是必不可少的。据学者统计,《乐记》中提到"礼乐"之处达 70 次,而其中礼乐对称者 37 处①,这些文字主要集中于《乐论》、《乐礼》、《乐情》、《乐化》篇中,大部分都是涉及礼乐差异的,如:

礼节民心,乐和民声。	《乐本》
乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。	《乐记》
礼义立,则贵贱等矣;乐文同,则上下和矣。	《乐论》
礼者,天地之别也乐者,天地之和也。	《乐论》
乐也者,情之不可变者也,礼也者,理之不可易者也。	乐统同,礼辨
异。	《乐情》

这些论述的主题是阐明乐与礼的差别,表明乐是"统同"的,礼是"别异"的。对于"乐"的"统同"性,上一节已有论述,不赘述。对"礼"的"别异"性的了解是更完整地把握《乐论》思想和乐的价值内涵的前提,也是了解整个先秦社会的前提,在某种程度上,以儒家为主导的先秦社会对礼的重视,丝毫不逊于对乐的重视,两者各有分工,内外兼施,动静结合。"乐也者,动于内者也。礼也者,动于外者也。"(《乐论》)乐是内在的情感修养,而礼则是外在的法则秩序。儒家的礼乐传统是以乐及乐感精神为内在的精神实

① 吴毓清:《论〈乐记〉二题——〈乐记〉探索之二》,人民音乐出版社编辑部编:《〈乐记〉论辩》,人民音乐出版社1983年版,第354页。

质的,而以礼为外在规范;前者属心理层面,后者属社会层面,往往前者附着 于后者。礼相较于乐是有鲜明等级性的,这与"礼"的文化传统有关:礼的初 始意是祭祀,是上古社会的主要文化生活方式,《说文解字・示部》载:"礼, 履也,所以事神致福也。从示从豊。"《说文解字・豊部》又载:"豊,行礼之 器也,从豆象形。"王国维在《释礼》中认为,"殷墟卜辞有豊字……象二玉在 器之形,古者行礼以玉,故《说文》曰:'豊,行礼之器。'其说古矣……盛玉以 奉神人之器谓之闺,若豊,推之而奉神人之酒醴亦谓之醴,又推之而奉神人 之事通谓之礼,其初,当皆用眭若豊二字,其分化为醴、礼二字,盖稍后 矣"①。郭沬若同意这种看法,认为"礼是后来的字,在金文里面我们偶尔看 见有用豊字的,从字的结构上来说,是在一个器皿里面盛两串玉具以奉事于 神,《盘庚篇》里面所说的'具乃贝玉',就是这个意思。大概礼之起起于祀 神,故其字后来从示,其后扩展而为对人,更其后扩展而为吉、凶、军、宾、嘉 的各种仪制"②,郭说对后世的影响较大。礼由最初的事神活动变为后世的 各种仪式,其范围在不断扩大。出于统治的需要,礼成了涵盖天、地、神、人 的文化模式。"礼有三本:天地者,生之本也;先祖者,类之本也;君师者,治 之本也。无天地恶生?无先祖恶出?无君师恶治?三者偏亡焉,无安人。 故礼上事天,下事地,尊先祖而隆君师,是礼之三本也。"③礼由商代的祭祀 活动渐变为政治规范,到春秋战国时期,已经成了人们的日常伦理观念,其 最明显的特征是等级性,是由天地的等级向君臣、父子的等级的运动过程。 《乐记》中就体现出了礼的这一特点、《乐论》云:"大礼与天地同节……礼 者,天地之序也。"《乐礼》云:"天尊地卑,君臣定矣。卑高已陈,贵贱位矣。 动静有常,大小殊矣。方以类聚,物以群分,则性命不同矣。在天成象,在地 成形。如此,则礼者天地之别也。"这种对世界的认识是符合古人的认识水 平的。在礼的框架内,天、地也有了尊卑,同时,它们也是产生尊卑的前提,

① 王国维:《观堂集林》卷六,中华书局 1959 年版,第 291 页。

② 郭沫若:《郭沫若全集・历史编》第二卷,人民出版社1982年版,第96页。

③ 王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1988年版,第349页。

由对天地的形而上的描述落实到现实社会,这种等级性会更加明显而真实, 如"礼义立,则贵贱等矣"(《乐论》)、"著诚去伪,礼之经也。礼乐负天地之 情,达神明之德,降兴上下之神,而凝是精粗之体,领父子君臣之节"(《乐 情》)。从中可以看出,在《乐记》的理论体系中,礼的体系是与世界的体系 相一致的,正所谓"夫礼,天之经也,地之义也,民之行也"^①(《左传·昭公二 十五年》),其实这种由天而人的礼法规范是符合先秦的社会发展状态的,西 周的统治者害怕重蹈商朝因属国众叛亲离而灭亡的覆辙,加强了中央集权, 把周王室的贵族(包括同姓兄弟和异姓亲戚)都分封到各地,这种封建宗法 制得以实施的前提是要求有一整套的礼法制度来规范和约束各侯国的权利 和义务,这就是周公对礼的第一次改革,由祭祀之礼变为政治之礼,同时也 增强了礼的现实干预性、《礼记・表记》载"夏道尊命,事鬼敬神而远之,近 人而忠焉……殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼,先罚而后赏,尊而不 亲……周人尊礼尚施,事鬼敬神而远之,近人而忠焉"②,而到了春秋战国时 期,社会的动荡使神的地位不断下降,即统治阶级的价值体系不断瓦解,对 人世的关注成了社会的主潮,人们逐渐认识到"天道远,人道迩,非所及也, 何以知之"(《左传・昭公十八年》)。

《乐记》重视礼的实质,所以主张"大礼必简"。在现实社会中礼的价值是通过其对个体人的约束来实现的,更多的是体现在儒家君君、臣臣、父父、子子的日常伦理中,以儒家的价值观实施教化,塑造个人的所谓君子人格,进而达到社会的井然有序,如"致礼以治躬,则庄敬,庄敬则严威……外貌斯须不庄不敬,而易慢之心人之矣"(《乐化》),"躬"与"心"相对,作"身"解;"庄敬",郑玄注曰"言其敬德之具于身";"严威",郑注曰"言其仪象之接于物"③,乐担当着"治心"的任务,礼则担当着"冶身"的任务,两者共同作用于个体的人,从而使人成为"君子"。总之,《乐记》继承了儒家天、地、君、亲、

① 左丘明:《左传》,蒋冀骋标点,岳麓书社1988 年版,第344 页。

② 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 938 页。

③ 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1989年版,第1030页。

师的等级观念,并将着眼点放在具体的人身上,虽然在谈到礼的起源时带有 一定的朴素性(礼由地制),但其脉络是清晰的,而且其基础也是现实的。其 实、《乐记》作为论乐著作却大量谈及礼并非偶然,其中当然有礼乐相反相成 的考虑,但也与社会风气不无关系。如前所述,礼在当时社会受重视程度丝 毫不亚于"乐",这是可以理解的,礼是外在的规范,如果运用得好,它是社 会运转的前提;反之,它将成为国家机器用以管理民众的"法",先秦法家便 源于此。因此,先秦社会尤其是城邦制的春秋战国社会必然选择"礼"作为 自己统治合法化的保护衣,荀子称"礼者,治辨之极也,强国之本也,威行之 道也,功名之总也"①,又有"礼,经国家,定社稷,序民人,利后嗣者也"②、 "夫礼,天之经也,地之义也,民之行也"③,这些可旁证《乐记》言礼并非偶 然。那么,礼作为维护社会秩序的工具,是否会十分烦琐呢?孔子确曾有 "食不语,寝不言"(《论语・乡党》)、"畏天命,畏大人,畏圣人之言"(《论 语·季氏》)的言论,而且当时社会也确曾出现了礼的大繁盛,所谓"经礼三 百,曲礼三千"^④(《礼记·礼器》),在礼学经典《仪礼》中将礼分为吉、凶、 军、宾、嘉五大门类,至于施礼过程则异常烦琐。但《乐记》在言及礼时,却 认为真正的礼应是返璞归真的,不仅仅局限于外在形式,而且应重视内在的 "真",所谓"大礼必简"(《乐论》),礼不可过胜、过粗——"礼胜则离"、"过 制则乱"(《乐论》),"礼粗则偏"(《乐礼》),孔子亦有"礼云礼云,玉帛云乎 哉?"(《论语·阳货》)的话,这应是与当时社会对礼的片面理解有关的。礼 成为一种典章制度以后,其本有的温柔敦厚品质已变成了僵硬教条的法则, 这是一种舍本求末的表现,因此出现了《乐记》所说的"礼胜"、"礼粗"的现 象,朱熹称:"敬而将之以玉帛,则为礼;和而发之以钟鼓,则为乐。遗其本而 专事其末、则岂礼乐之谓哉?"⑤即"敬"与"和"是礼乐之本、《乐化》曰:"外

① 王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局 1988 年版,第 281 页。

② 左丘明:《左传·隐公十一年》,蒋冀骋标点,岳麓书社 1988 年版,第 13 页。

③ 左丘明:《左传·昭公二十五年》,蒋冀骋标点,岳麓书社 1988 年版,第 344 页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 400 页。

⑤ 朱熹:《四书章句集注》,中华书局 1983 年版,第178 页。

貌斯须不庄不敬,而易慢之心人之矣。"《乐记》十分强调舍本求末的"礼胜" 的危害性,形象地将其表述为"天地之道:寒暑不时则疾,风雨不节则饥。教 者,民之寒暑也,教不时则伤世;事者,民之风雨也,事不节则无功",过分强 调礼的等级性,则会使人心离德,教化失效。《乐记》认为只有礼变得简易而 又不失其本性才能使人变得美善,"礼主其减……礼减而进,以进为文" (《乐化》),但是《乐记》又强调"礼减而不进则销",礼简单了人们还不努力 遵守则会消减,要避免这种现象发生,只有充分发挥"乐"的作用,以乐节 礼,就是要尽可能删去烦琐的礼仪规定,化而为乐,使人在对乐的感受中体 会礼的规范。《荀子·乐论》有言"夫乐者,乐也,人情之所必不免也,故人 不能无乐……以道制欲,则乐而不乱,以欲忘道则惑而不乐",又曰:"礼起 于何也? 曰:人生而有欲,欲而不得,则不能无求;求而无度量分界,则不能 不争;争则乱,乱则穷。先王恶其乱也,故制礼义以分之,以养人之欲,给人 之求,使欲必不穷乎物,物必不屈于欲,两者相持而长,是礼之所起也。"①礼 是道,乐是人之欲,强调礼乐的相合,乐之动于内与礼之动于外互相配合不 但克服了乐的欲念性,更为重要的是使礼可以逐本驱末。"大礼必简"的深 层意思是通过乐对礼的节制,达到礼与乐的中和,使礼由外在的形式转为内 在的真,也就是"简"可以理解为简朴、朴拙,但绝不可理解为简单、简易,这 也是与老庄哲学的根本不同,老子主张"大音希声,大象无形,道隐无名" (《老子・四十一章》),庄子也主张"得鱼忘筌"、"得象忘言",这是对外在 形式的否定,而《乐记》则重礼之适当的形式,但更重要的则是形式与内在 真、善的完美结合。综上,礼的别异价值体观为天与地、天与人、人与人之间 的等级差异,这是与乐互为补充的价值形态,礼以具体人为关注对象,主张 对礼的精神实质的把握,并以之作为更好发挥别异作用的前提。

① 王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1988年版,第346页。

第三节 礼与乐统一于仁

仁近于乐。在《乐记》中除了谈及"乐统同"、"礼别异"的价值差异之外,更为重要的是论及了两者的相辅相成性,两者缺一不可,"乐胜则流,礼胜则离"(《乐论》)。也就是说,两者在《乐记》中是统一的,而统一的落脚点是"仁"这一儒家道德/伦理的最高理想。礼主外,乐主内,两者和谐统一。

礼者,殊事合敬者也,乐者,异文合爱者也,礼乐之情同,故明王以相沿也。《乐论》

乐由中出故静,礼自外作故文……乐至则无怨,礼至则不争,揖让 而治天下者,礼乐之谓也。 《乐论》

乐极和,礼极顺,内和而外顺,则民瞻其颜色而弗与争也,望其容貌而民不生易慢焉。故德辉动于内,而民莫不承听;礼发诸外,而民莫不承顺。故曰致礼乐之道,举而错之天下,无难矣。 《乐论》

正如宋代郑樵《通志略·乐略》言:"礼乐相须以为用,礼非乐不行,乐非礼不举。"①礼没有乐的"治心",则不能施行;乐没有礼的"治躬",则不能兴盛,两者共同为儒家德治社会服务,两者的最终目的都是要把社会治理好,所谓"礼、乐、刑、政其极一也,所以同民心而出治道也"(《乐本》),所以两者的价值归属是一致的,"仁"是其内在基础,礼与乐也是在此基础上实现统一的。或者说,前述的乐的诸价值得以在礼制社会中实现全赖于"仁",《乐记》认为,乐作为人的内在要求与"仁"是相近的,礼作为外在规范,其最终目标也是"仁",所谓"仁近于乐,义近于礼……礼乐明备,天地官矣"(《乐礼》)。那么,乐与仁相近的原因是什么呢?首先,两者都是儒家的最高理想。《论语·泰伯》曰:"兴于诗,立于礼,成于乐。"其认为修身的最高层次

① 郑樵:《通志略》,上海古籍出版社1990年版,第345页。

是"成于乐", 乐是较礼更高的层次, 同时以孔子为代表的儒家视"仁"为其哲学的根本, 所以主张"成仁", 仅在《论语》中就出现"仁"百余次, 其中部分语录涉及了"仁"的内涵, 如"夫仁者, 己欲立而立人, 己欲达而达人"(《雍也》)、"己所不欲, 勿施于人"(《颜渊》)。可见, 在《论语》中就已经认为"乐"与"仁"具有某些相通点了, 乐与仁都是儒家道德的最高境界, 这就解释了《乐记》中"仁近于乐"的语句, 儒家所强调的"仁", 其重要内涵是从主体身心出发所获得的无拘无束的快乐, 所谓"知者乐水, 仁者乐山; 知者动, 仁者静; 知者乐, 仁者寿"①, 孔子甚至发出"吾与点也"的感叹, 可知, 那份随心所欲的快乐恰是仁者的内在品质, 冯友兰在评价孔子时称"他生活在社会政治大动乱的年代, 他竭尽全力改革世界。他周游各地, 还像苏格拉底那样, 逢人必谈。虽然他的一切努力都是枉费, 可是他从不气馁。他明知道他不会成功, 仍然继续努力……这样做的结果, 我们将永不患得患失, 因而永远快乐"②, 而《乐记》也强调"乐者, 乐也, 人情之所不能免也"(《乐化》), 认为求乐(读如月)是不可避免的人之常情, 因此, 这种认为人有求乐本性的观点是乐与仁相近的内在根据。

其次,乐与仁相近的另一个重要原因是两者都属于对人的内在要求,并且都主张通过对个人的影响达到对社会的干预。《乐记》载:"致乐以致心,则易、直、子、谅之心油然生矣。易、直、子、谅之心生则乐,乐则安,安则久,久则天,天则神。天则不言而信,神则不怒而威:致乐以治心者也。"乐可以使人的平易、正直、慈爱、诚信之心油然而生,是一种作用于内心的潜移默化的影响。相比之下,"仁"也是如此,孔子在《论语·阳货》中用五种品德来说明"仁"的性质:"孔子曰:'能行五者于天下为仁矣。'请问之,曰:'恭、宽、信、敏、惠。'"③可见《乐记》中的"易、直、子、谅"与《论语》中"恭、宽、信、敏、惠"应属同一性质的概念,同时,它们都认为将这种个人的品质推而

① 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第62-63 页。

② 冯友兰:《中国哲学简史》,北京大学出版社1985年版,第56-57页。

③ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社1995年版,208页。

广之,由个体而至整体社会,那么社会就会出现"致乐"与"大仁",并且由于乐与仁的价值起点在人的内心,这就会使个体所受影响更为永久和可靠,这也是儒家"成人/成仁"的根本。因此,从这一角度来说,乐与仁的联系是天然的,而且作用方式也是相近的,都是从个体人格完善的角度由乐/仁来使礼乐教化得以实现。

再次,两者的内在本质是相同的,"德"与"和"便是其本质。如前所述, 对于"乐"来说,其核心范畴就是德与和,"德音之谓乐"(《魏文侯》)、"大乐 与天地同和"(《乐论》)、"乐者敦和"(《乐礼》)。《乐记》作为儒家乐论经 典,对于乐的核心范畴论述是十分详细的,前文已论,不赘述。同样,对于 "仁"来说,它不同于"乐"属艺术范畴,而是属于道德/伦理范畴,所以与 "德"、"和"的联系更是天然,或者说二者本来就是"仁"的核心。有学者认 为《论语》中的"仁"包括多重意义,而其中最多的是"'仁爱仁德',共出现 105次。又可细分为:'仁爱'如:'求仁而得仁','人而不仁','仁者安 仁';'亲爱'如:'仁民爱物'"①。同时"和"主张"多样统一",这与《论语》 中强调的"泛爱众而亲仁"(《学而》)精神实质相同,故徐夏观称:"仁者必 和,和中可以涵有仁的意味。《论语》'樊迟问仁,子曰爱人'(《颜渊》)。孟 子也说'仁者爱人';仁者的精神状态,极其量是'天下归仁','浑然与物同 体';这应当可以说'乐合同'的境界与仁的境界,有其自然而然的会通统一 之点。"②所以,在《乐记》看来乐与仁是相通的,但绝不可认为两者是等同的 或是同一概念,因为"仁"在《乐记》中虽只出现两次,却是作为较乐更为高 级的概念而提出的,所以在《乐礼》中称"仁近于乐","近于"不是"等于"。 《乐记》中的仁仍是孔子所强调的儒家最高理想,是与天地、万物相关的范 畴:"天高地下,万物散殊,而礼制行矣。流而不息,合同而化,而乐兴焉。春 作夏长,仁也:秋收冬藏,义也。"(《乐礼》) 孙希旦释曰:"流而不息,而阖辟 不穷,合同而化,而浑沦无间,此天地自然之乐也。春作夏长者,天地生物之

① 王岳川:《孔子思想:从"礼"中心到"仁"中心》,载《益阳师专学报》2000年第4期。

② 徐复观:《中国艺术精神》,华东师范大学出版社 2001 年版,第10页。

仁也。仁者阳之施,故近于乐。"①仁、义是天地万物生长的根本,而《乐记》 又强调"乐由天作"、"乐著大始",认为乐是由天而生成的,这样,仁与乐就 有了从属关系。也就是说,《乐记》虽然将乐与仁并列而谈,但也仅限于"近 于",而从本质上来讲,乐应从属于仁。这类似于《论语·述而》中谈到的乐 与仁的关系:"子曰:'志于道,据于德,依于仁,游于艺。'"②意思是说修身治 学应由立志发端,以修身为基础,把仁德作为目标,通过六艺来涵养德行。 六艺即礼、乐、射、御、书、数。乐作为手段之一,是实现"仁"的工具。在孔 子那里,乐与仁的关系虽有提及,但只是暗示性的,从未直接提及,而在《乐 记》中则直接申明"仁近于乐",这无疑是对儒家美学的发展,第一次总结了 "仁"与"乐"的相近关系,并且具体论述了乐的各种功能,如娱乐、化生、和 同等,这也就将儒家"仁"的功能加以具体化阐释。另外,正是因为《乐记》 注意到了乐与仁的这一微妙关系,才使《乐记》论乐不致成为就理论谈理论 的自唱自吟,而使其有了现实的落脚点。春秋战国处于动荡时期,加之统治 者出于稳定局面、加强统治的需要,"礼"成了社会关注的焦点,乐则次之, 呈现出重礼轻乐的趋势,如何发挥乐的作用,实现其从内到外的价值预设, 讲而与礼配合发挥作用,就成了《乐记》谈乐的重点。

《乐记》强调乐与礼的价值统一,而统一的途径就是以礼制社会所推崇的"仁"为中介,从而使前两章谈到的乐之诸价值落到实处,因此,便涉及"仁"与"礼"之间究竟为何关系的问题。

仁本礼用。《乐礼》称"仁近于乐"的同时,亦提到"义近于礼",孟子说: "夫义,路也;礼,门也。惟君子能由是路出入是门也。"③(《孟子·万章下》)礼与义之间的关系暂且不论,只有经过"礼"的门户,才可以成为"君子",即"成人/成仁"。在儒家看来,仁与礼的关系是相当密切的:"颜渊问仁。子曰:'克己复礼为仁。一日克己复礼,天下归仁焉……'"(《论语·颜

① 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1989年版,第992页。

② 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第69页。

③ 朱熹:《孟子集注》,上海古籍出版社1987年版,第82页。

渊》)认为约束自己使言行合礼就是仁,从表面上看,行"仁"是为了"复礼"; 就其本质并结合当时社会背景来考察,仁已成为最终目的,而礼只是手段而 已,正如李泽厚所说:"孔子用'仁'解'礼',本来是为了'复礼',然而其结 果却使手段高于目的,被孔子所发掘所强调的'仁'——人性心理原则,反而 成了更本质的东西,外的血缘('礼')服从于内的心理('仁')","孔子释 '礼'为'仁',把这种外在的礼仪改造为文化——心理结构,要使之成为人 的族类自觉即自我意识,使人意识到他的个体的位置、价值和意义,就存在 于与他人的一般交往之中即现实世间生活之中"。① 礼是外在的行为规范, 仁是人内在的行为品性,要实现"仁"必须以"礼"为工具,《论语·宪问》载 子路问孔子"成人"之道,孔子答曰:"若臧武仲之知、公绰之不欲、卞庄子之 勇、冉求之艺,文之以礼乐,亦可以为成人矣。"②可见"文之以礼乐"是任何 人"成人"的前提,反之,虽有"知"、"不欲"、"勇"、"艺"也不可谓"成人", 儒家认为"礼云礼云,玉帛云乎哉……"(《论语・阳货》),意思是说礼不仅 仅是一种形式,它还有更为本质的东西,那么这个本质的东西是什么呢? 《论语·阳货》中还有一段宰我与孔子的谈话,宰我向孔子请教"三年之丧" 是否太长的问题,待他走后,孔子感叹道:"'予之不仁也!子生三年,然后 免于父母之怀。夫三年之丧,天下之通丧也,予也有三年之爱于其父母 乎!'"③其中"三年之丧"是一种外在形式,体现出子女对父母真挚的爱,孔 子称这种感情为"仁",如果失去这份"仁"心,那么外在的形式会变得毫无 意义,所以宰我欲改三年之丧,孔子斥之为"不仁"。孔子说:"人而不仁,如 礼何?"④(《论语・八佾》)的确,内在没有真诚的情感,光有外表的虚文也是 枉费,而《乐记》是怎样体现礼与仁之间的联系的呢?《乐礼》称"春作夏长, 仁也: 秋收冬藏, 义也。仁近于乐, 义近于礼", 仁与义应为对文, 显然两者的 意义也是相近的,义作为儒家道德要求,同仁一样是一种内在的君子人格。

① 李泽厚:《中国古代思想史论》,人民出版社 1985 年版,第 22,39 页。

② 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 165 页。

③ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 216 页。

④ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第20页。

"子曰:'君子义以为质,礼以行之,孙以出之,信以成之。君子哉!"①,郑玄 曰:"义以为质,谓操行。孙以出之,谓言语。"②郑玄的解释强调了"义"内在 的道德属性。在孔子的思想体系中,虽然强调义的内在方面,但其并不像 "仁"那样抽象,在《论语·阳货》中,"义"的意义大多较具体,可以将其认为 是一种行为准则。"子曰:'君子义以为上。君子有勇而无义为乱,小人有勇 而无义为盗。'"^③(《论语·阳货》)"君子之仕也,行其义也……"^④(《论 语・微子》) 正是由于"义"具有这种内在的道德属性,且是一种较为抽象的 行为准则,因而其与作为具体规章制度的"礼"之间便具有了一种形式上的 本用关系。因而在理论上,关于"仁"、"义"、"礼"三者之间的关系,大约可 以这样表述:"仁"作为最高的道德规范,是"义"内在的根本依据;"义"是行 为总则,是"礼"的本质;"礼"是具体的行为规范,是"仁"和"义"得以落实 的方式和途径。"义"是"仁"与"礼"之间的中介性范畴,主要是指一种实践 准则,同时兼具内在道德属性。所以,《乐礼》中的"义近于礼"是有着深厚 的理论基础的,正是由于仁、义、礼之间的这种关系,则从深层论证了仁与礼 之间的本用关系,《乐记》继承了这一理论传统,以最高层的"仁"为潜在旨 归,系统地对礼、乐作用及两者的关系展开论述,在乐与礼、内与外的结合 中,实现了对"仁"的皈依,正如修海林所说:"要维护和实行'礼'所规定的 上下等级、尊卑老幼的社会秩序,就必须首先提倡在人际关系中建立一种亲 仁之爱的情感基础。正所谓'泛爱众而亲仁'。而'乐'的实施,就是要依靠 '仁'的'爱人'之道德情感,通过'乐'各种活动发扬这种博爱精神('博施 于民而能济众')。"⑤

综上所述, 乐与仁同为内在精神品质, 两者是相近而异的, 礼作为外在的行为规范, 小而言之是对个人的行为要求, 大而言之是整个社会的秩序,

① 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 188—189 页。

② 《论语注疏》,李学勤:《十三经注疏》,北京大学出版社 2000 年版,第 243 页。

③ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 217 页。

④ 金良年:《论语译注》,上海古籍出版社 1995 年版,第 224 页。

⑤ 修海林:《古乐的沉浮》,山东文艺出版社 1989 年版,第 179 页。

礼以"仁"为目标。礼与乐在《乐记》中显现出相辅相成性,两者结合的结果便是儒家的最高道德准则"仁",《乐记》中对"乐"的价值的论述也是以"仁"为契合点的,通过"仁"使自身在礼制社会中的价值合法化,如果将前述的乐的各种价值理解为"百川"的话,那么,"仁"就是其"归海"的沟壑。《乐记》同其他儒家经典一样,仍然将着眼点放在现实社会,所以对乐的价值的论述十分丰富、深刻,并最终使其落到了礼制社会的实处。

第四章 天籁:庄子思想的系统化展示®

一直以来,庄子及其思想以其博大精深的内涵构筑了中国哲学的重要一极,庄子的很多思想与其称之为单纯的哲学或美学思想,毋宁说是一种充满哲思,充满诗意,充满人性关怀的文化体系。正如闻一多所说,"他的思想的本身便是一首绝妙的诗"^②,而其思想之诗的构成离不开意符/意象,本章所提出的"天籁"就是其中之一,而其特出之处在于它实现了对庄子哲学、美学、艺术鉴赏思想的全面勾连,因此也是哲学之"道"、美学之"远"、艺术之"真"的载体和外化。

第一节 天籁与"道"

在《庄子》一书中提到"天籁"并对之进行系统描述的是《齐物论》篇,兹 节录于下:

子綦曰:"……汝闻人籁而未闻地籁,汝闻地籁而未闻天籁夫!"子游曰:"敢问其方。"子綦曰:"夫大块噫气,其名为风。是唯无作,作则万窍怒呺。而独不闻之寥寥乎?山陵之畏隹,大木百围之窍穴,似鼻,

① 本章内容系笔者多年前完成,关学锐先生对此文写作曾提供协助,故相关内容曾收入关学锐硕士学位论文《〈庄子〉生存美学思想研究》附录中。

② 闻一多:《闻一多全集》二,三联书店 1982 年版,第 280 页。

似口,似耳,似枡,似圈,似臼,似洼者,似污者;激者,谪者,叱者,吸者,叫者,嚎者,突者,咬者。前者唱于而随者唱喁。冷风则小和,飘风则大和,厉风济则众窍为虚,而独不见之调调之刁刁乎?"子游曰:"地籁则众窍是已,人籁则比竹是已。敢问天籁。"子綦曰:"夫天籁者,吹万不同,而使其自己也,咸其自取,怒者其谁邪!"

其中"人籁"是类似竹箫一类的人类乐器,需要在外力的作用下才可发出音响。"地籁"是自然界中的各种孔穴,在"冷风"、"飘风"、"厉风"的作用下与之合奏出一曲曲天然的交响乐。而庄子认为最和谐完美的境界乃是天籁之音,所谓"天籁",在庄子眼中其实乃是对一切"人籁"、"地籁"的总称,竹箫、孔穴都是自然的发音体,如果它们合乎自然规律地发声并停止(即能够"自己"、"自取"),那么就不需要外力(即"怒者")的鼓动。庄子行文的一个特点是"寓言十九",这段对"天籁"的描述就其实质而言乃是对"道"的一种界定,是对形而上的抽象概念的形象化展示,其中不但指出了"道"的存在状态,也涉及了"道"的基本性质。

就"道"的存在状态言之,"道"与"天籁"相似,都是对现实物理世界的超越。"人籁"、"地籁"比之于"天籁",前两者是有形的器物,属于现象界,是个体的,而"天籁"则是对有形之声的超越,它既是有形之声的归结,也是现实之声的来源。对于这一点庄子在《天地》篇中的一段话可为佐证:"夫道,渊乎其居也,漻乎其清也,金石不得无以鸣。故金石有声,不考不鸣。……视乎冥冥,听乎无声。冥冥之中,独见晓焉;无声之中,独闻和焉。"现实世界中金石一类的乐器是需要"道"的灌注才可发出悦耳之音的,从这个意义上说,金石就成了"道"的载体,在道的感应下发出音响,因此郭象在对"故金石有声,不考不鸣"的注释中称"因以喻体道者物感而后应也"。①同时,"天籁"又是对"有形之声"的超越,是一种"无声",所以庄子极力主张在"无声之中,独闻和"。

① 郭象注、成玄英疏:《南华真经注疏》,中华书局 1998 年版,第 235 页。

就"道"的基本性质而言,"天籁"与"道"也是异曲同工的。具体言之, 二者在以下两点上是相似的:首先,两者都是"无所待"的。对"道"之"无所 待"性质的描述主要见于《逍遥游》篇,以列子御风而行设喻,认为列子虽然 能御风来去自由,但"此虽免乎行,犹有所待者也",终不如"乘天地之正,而 御六气之辩,以游无穷者",进而总结出"至人无己,神人无功,圣人无名"的 逍遥游的理想境界。而庄子对"天籁"的认识也是与之一脉相承的,正如上 述,《齐物论》中子綦对"天籁"的界定是"夫天籁者,吹万不同,而使其自己 也,咸其自取,怒者其谁邪!"世界上的所有发声物体都可以是天籁之音的载 体,只要它们能够自然而然地发音并停止,就不必需要人为的作用了。不得 不说,庄子用"天籁"来形象化地诠释"道"的"无所待"性质是一种形象化的 理论,更是一种理论的形象化。不但充分地展现了"道"的特性,更对形而下 的现实音乐起到了启发作用,第一次看到了自然之音的可贵,也是对儒家伦 理化音乐观的有效纠正和补充,这一点在集儒释道之大成的宋代理学家的 理论中得到了整合和再现,朱熹对这一问题的看法就较具代表性:"'乐,乐 其所自生;礼,反其所自始。'亦如'乐由中出,礼自外作'。乐是和气,从中 间直出,无所待于外;礼却是始初有这意思,外面却做一个节文抵当他,却是 人做底。虽说是人做,元不曾杜撰,因他本有这意思。"①这段话虽然是陈文 蔚对朱熹谈论《乐记》文字的记录,但不难看出在朱熹这里已经很明显地从 儒道合一的角度来解释儒家经典了,其中对《乐记》中"乐由中出"观点的解 释便是如此。一直以来对"中"的解释是偏向于主体情感的,但在朱熹看来 这远远不够,它应该是一种"和气"(在道家哲学中"气"是"道"的另一种存 在形式),其特性便是独立自足而"无所待于外"的,可见在以朱熹为代表的 宋代理学家眼中乐是形而上的自然之"气"的展示,这与庄子对"天籁"的看 法如出一辙,即都看到了音乐作为音响的自然性和纯粹性。

其次,"道"与"天籁"都具有"有"、"无"统一的基本性质。"道"在老庄哲学中被认为是"有"与"无"的统一,《道德经》第一章便对之进行了界定:

① 黎靖德:《朱子语类》,王星贤点校,中华书局 1986 年版,第 2255 页。

"无,名天地之始;有,名万物之母。故常无,欲以观其妙;常有,欲以观其徼。""无"是对"道"的无形无体性质的描述,化育万物但不见痕迹;"有"是对"道"的外在表现形式的描述,天地有形状、阴阳有刚柔,万物在道的灌注之下,通过天地、阴阳之体的结合自然而生。"天籁"也是如此,郭象对天籁的解释是:

夫天籁者,岂复别有一物哉!即众窍比竹之属,接乎有生之类,会而共成一天耳。无既无矣,则不能生有。有之未生,又不能为生。然则生生者谁哉?块然而自生耳。自生耳,非我生也。我既不能生物,物亦不能生我,则我自然矣。自己而然则谓之天然。①

在郭象看来,天籁既不是绝对虚无的产物,也不是单纯的众窍、比竹所代表的"有"的产物,而是两者相结合之后的自然之产物,顺应自然之理便是"天然","天籁"恰是按照天然法则自发形成的完美乐音。因此,从这段解释不难看出,天籁是"有"与"无"的辩证统一,自然而有节制的各种声音往往蕴藏着最为本真的美,这种美又往往是无形态的,正所谓"大音希声"是也,而这些绝妙的天然乐音又不是没有依凭的,自然界中一切有形之物便是弹奏它的场所。因此,在这种对"天籁"之"有"、"无"统一的描述中,不难看出庄子对"道"之理解的独特性。如果说老子和庄子的哲学起点都是"道",并且都主张"有"、"无"统一的话,那么对之加以细究,则会发现两者对"道"的理解则存在很大不同:老子对"有"和"无"的理解是从功利角度出发的,而庄子的理解则是纯粹无功利的,是审美的。老子常以治国为邦设喻,主张"无为而无不为";而庄子的设喻对象往往是天籁一类的自然之物,是对非人化社会的一种无声反叛,"《庄子》的无为则出于真诚,是手段(用以否定等级统治),也是目的(求得平等自由)……它是一种人生哲学,反异化的哲

① 郭象注、成玄英疏:《南华真经注疏》,中华书局 1998 年版,第 26 页。

学,其立足点是个体,其态度是审美的"①。故此,完全可以认为"天籁"就是庄子"道"的具体化,但这种具体化又超越了简单能指与所指的关系,或者可以说"天籁"在庄子这里本身便是一个内涵充盈的意符,因为庄子对"天籁"的选择本身便意味着一种倾向,那么,下面的问题是庄子选择"天籁"作为"道"的形象展示的深层原因到底为何?或者说庄子自身的倾向性是什么呢?笔者认为,庄子对诗意生存的追求恰恰是关键所在,"天籁"本身便带有对现实世界的超越性,因为它本身便是靠精神才能触摸的玄远存在,而"远"或"远方"恰是庄子实现诗意生存的场域。从这个角度言之,"天籁"与"远"便具有了天然的联系(目前学界对"远"这一范畴在庄子哲学中的地位的探讨尚未展开)。

第二节 天籁与"远"

如上所述,"天籁"是一种玄远存在,如果上升到哲学、美学高度,那么它便是一种超越现实时空的自为存在,正是如此才会成就欣赏者对精神家园的终极诉求。因此,笔者认为"天籁"在庄子思想中已经远远超出了物理乐音的层面,它是一种审美距离,具体言之"天籁"在哲学层面是"道"的具体化(正如上文所述),而在美学层面则是"远"这一美学范畴的具体展示。那么,下面将主要探讨"远"在庄子美学中是如何存在并发挥作用的。

一直以来学界对庄子美学精神的探讨都以"逍遥游"概括之,主要从"游"的角度进行研究。诚然,《庄子》中"游"字出现多达百余次。他开篇就以"逍遥游"作为标题,足见他对"游"的重视,故此,研究者对这些"游"进行了简单的归类,总体来说存在四种类型的"游":一是游玩之"游",如"庄子与惠子游于濠梁之上"(《秋水》)、"庄周游于雕陵之樊"(《山木》)、"以游大川"(《大宗师》)等等;二是游戏之"游",如"体性抱神,以游世俗之间者"(《天地》)、"人能虚己以游世,其孰能害之"(《山木》)、"以此退居而闲游,

① 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2003 年版,第156 页。

则江海山林之士服"(《天道》)等等;三是"游心"之"游",如"乘物以游心"(《人间世》)、"游心乎德之和"(《德充符》)、"游心于淡"(《应帝王》)等等;四是理想、幻想之游,如"游无何有之乡"(《应帝王》)、"以游无端","以游无极之野"(《在有》)、"游乎万物之所始终"(《达生》)、"浮游乎万物之祖"(《山木》)、"游乎四海之外"(《齐物论》)等等。①如果对这几种"游"进一步归类,笔者认为可概括为两大类:一种是现实之游,在其中庄子实现了对自己生存现实的审美化超越,游戏之"游"与游玩之"游"当为此类;另一种是精神之游,通过心斋、坐忘的方式实现了"无所待"的终极审美追求,游心之"游"与理想之"游"属于这一类。但众多研究者往往止步于对"游"的发掘,并没有进一步探究庄子实现"游"的场域或空间。笔者认为对"游"之场域的探究在某种程度上比只是单纯地考察现象层面的"游"更具学术价值,那么,庄子之"游"的场域到底是什么呢?本书认为,庄子现实之游的场域当然是庄子实际游览或游玩过的物理地点,这不是本书主要考察的对象,而与之相比,精神之游则具有非常重要的研究意义,在这种精神的畅游中庄子最大程度实现了他的美学理想和人生理想,精神之游的场域便是"远"。

"远"在庄子哲学中并不是作为一个固定化的美学范畴提出来的,它是众多概念的总称。庄子经常提到的"远"有三种:空间上的远、时间上的远和心理距离上的远。"无何有之乡"、"北冥"、"南海"、"九万里"等等,属于空间上的远;"大年"、"五百岁"、"八千岁"、"万岁"、"无涯"等等,属于时间上的远;"至乐"、"天籁"、"逍遥"等则属于心理距离上的远(对庄子的"远"及其哲学意义将另作专文论述)。而无论哪种"远",在庄子行文中都是荒诞不经的,是只可意会不可言传的超验存在,相比于时间和空间上的远,与庄子诗意美学思想关系最为密切的还应该是心理距离上的远,其中最典型的代表便是"天籁"。正如上文所述,"天籁"在庄子眼中是一种纯粹的自然之音,或者用庄子自身的范畴定义之,便是只可意会的"物之精",在《秋水》篇庄子便借助北海若之口道出了"物之精"的内涵:

① 赵国乾:《"游"与庄子美学的自由精神》,载《河南师范大学学报》2004 年第 3 期。

夫精粗者,期于有形者也;无形者,数之所不能分也;不可围者,数之所不能穷也。可以言论者,物之粗也;可以意致者,物之精也;言之所不能论,意之所不能察致者,不期精粗焉。

对此,林疑独更是进一步从"远"的角度对这段话加以诠释:

疑独注经云:天之苍苍其正色耶?其远而无所至极耶?故自细视大者不尽,自大视细者不明。世之议者因其目力之所视,遂以为得其,愚甚矣。且天地者,空中之小物,自我观之其大无极,非天地之大,特吾身之小耳。秋毫者,形中之细,自远观之则不可见,非秋毫无物,吾去之远也。遗其目力以神会之,则至大者亦可围,至小者亦有形。①

在这段解释中,远近、大小不再是限制人们体会外物的障碍,只要能"遗其目力以神会之",自然能感受万物的真谛,也便能体会到外物的真实存在(即"物之精"),关键在于荡涤心中的世俗杂念。这样,便折射出了庄子对"远"或"天籁"的审美接受方式的看法。"远"是"道"的一种存在状态,它既是对形而下世界的超越,更是对抽象的"道"的概念的现实化,因此笔者认为在庄子哲学中它是勾连形上世界与形下世界的桥梁,这种勾连与康德用审美判断联系纯粹理性与实践理性的努力如出一辙,而且"远"与"美"无论在基本内涵还是在体验方式上都出奇的相似。从这个意义上说,"天籁"作为"远"的一种具体形式,在庄子思想中便天然地具有了美学意义,是庄子实现精神绝对自由即逍遥游的载体和场域,无怪乎闻一多谈到庄子时不无感慨地说:"我们现在对于最高超也是最健全的美的观念,何尝不也是二千年

① 褚伯秀:《南华真经义海纂微》,文渊阁四库全书本,第1057册,第420页下。按:本书所据文渊阁四库全书系为台湾商务印书馆1986年影印本,不赘列。

前庄子给定下的标准?"①

虽然在先秦典籍中存在很多与"乐"有关的文字,但儒家的乐论偏重于实践层面,其基本倾向总是与"礼"合二而一的,强调"礼乐相须以为用,礼非乐不行,乐非礼不举"的礼乐统一观,其中最为典型的要数《乐记》了,在《乐论》篇中便主张"礼者,殊事合敬者也,乐者,异文合爱者也,礼乐之情同,故明王以相沿也",很显然礼乐在儒家观念中都是与社会、政治密不可分的。而庄子的音乐观则与之截然相反,上文中对"天籁"的探究就是很好的佐证。"天籁"作为乐音之一种,首先它是超越现实层面的纯自然音响,更是"远"这一美学范畴的具体化,是人们超越现实纷争的精神家园,也许曾经面对妻子死去"鼓盆而歌"的庄子希望人们通过对天籁之音的欣赏,忘却尘世的喧嚣吧。

第三节 天籁与"真"

诚如上述,天籁虽然只是庄子思想体系中的一个意符,但它却是庄子哲学思想、美学倾向的集中体现,因此将上述两部分看作庄子本体论和美感论思想的折射也未尝不可。笔者认为,"天籁"不仅折射了庄子哲学、美学这些形而上层面的基本倾向,同时亦对其具体艺术欣赏方面的思想有所反映。具体言之,主要反映了庄子对艺术鉴赏中审美客体和主观心理两个方面的看法。

在《齐物论》中,庄子所推崇的天籁之音是对比竹和孔窍所发音响的超越,但前提仍然没有脱离各种自然音响,甚至在行文中不自觉地流露出对自然之声的青睐,比如其对"地籁"的描述:"山陵之畏隹,大木百围之窍穴,似鼻,似口,似耳,似枡,似圈,似臼,似洼者,似污者;激者,谪者,叱者,吸者,叫者,谚者,实者,咬者。前者唱于而随者唱喁。泠风则小和,飘风则大和,厉风济则众窍为虚。"无独有偶,在《天运》篇中也有类似言论:

① 闻一多:《闻一多全集》二,三联书店 1982 年版,第 290 页。

北门成问于黄帝曰:"帝张《咸池》之乐于洞庭之野,吾始闻之惧,复闻之怠,卒闻之而惑;荡荡默默,乃不自得。"帝曰:"汝殆其然哉!吾奏之以人,征之以天,行之以礼义,建之以太清。四时迭起,万物循生。……汝故惧也。"吾又奏之以阴阳之和,烛之以日月之明;其声能短能长,能柔能刚,变化齐一,不主故常;在谷满谷,在阮满阬;涂却守神,以物为量。……"吾又奏之以无怠之声,调之以自然之命,故若混逐丛生,林乐而无形;布挥而不曳,幽昏而无声。动于无方,居于窈冥;或谓之死,或谓之生;或谓之实,或谓之荣;行流散徙,不主常声。世疑之,稽于圣人。圣也者,达于情而遂于命也。天机不张而五官皆备,无言而心悦,此之为天乐。"

这段话反映了黄帝(实为庄子)所钟情的基本音乐类型,文中的"《咸池》之乐"演奏于"洞庭之野",并要"应之以自然"、"调理四时,太和万物",还要"调之以自然之命……混逐丛生,林乐而无形",不难看出《咸池》之乐的基本演奏场所是在自然之中,只有在自然中演奏才会发挥它的最大感染力,原因在于《咸池》之乐本身就是顺应自然之理而制作的,是按照自然界的四时更迭、阴阳和合、荣实消长的法则而成的,最终达到与自然同化的理想境界。正如音乐史家蔡仲德所说:"所谓'《咸池》之乐',也是一个寓言,它通过'谬悠之说,荒唐之言,无端崖之辞'所描写的,既不是儒家所推崇的先王之乐,也不是世人所习闻的人间之乐,而是'充满天地,苞裹六极'的宇宙之乐,时间无始无终、空间无极无垠、内容无限丰富、形式变幻无穷的自然之乐……当然不是区区庭院、庙堂所能容纳。"①

在上段材料中,庄子并未提到"天籁",但却使用了两个与之内涵相同的

① 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2003 年版,第162 页。

概念"至乐"①和"天乐",这进一步印证了我们对"天籁"内涵的认识。可以 说,无论是"天籁"还是"至乐",抑或"天乐",都代表了庄子的基本审美倾 向,也是庄子对自己理想审美客体的展示和建构,在庄子心中最美的声音是 合乎自然,与万物相融的本然之声,唯其如此才能体会到最大的快乐,所以 庄子在《知北游》中称"山林与,皋壤与,使我欣欣然而乐焉"。那么,下面的 问题是庄子钟情自然之声即"天籁"的深层原因又是为何呢?原因在于,在 庄子心中最理想的审美客体是"法天贵真"的,何谓"真","真者,所以受于 天地,自然不可易也"(《渔父》)。至此,也便可以理解庄子为何对自然审美 客体如此钟情了,如果说"道"是庄子哲学起点、"远"是美学追求的话,那么 "真"便是庄子对现实艺术的最高要求。"真"便是天然,便是自由,庄子在 《至乐》篇中以海鸟为喻对"真"进行了进一步解释,鸟原本自由自在,"栖之 深林,游之坛陆,浮之江湖,食之鳅鲦,随行列而止,委蛇而处",显得很美, 可是人为地"御而觞之于庙,奏《九韶》以为乐,具太牢以为膳",却破坏了鸟 之真性,使其"眩视忧悲,不敢食一脔,不敢饮一杯,三日而死"。由此可知, 庄子"法天贵真"思想是主张顺应天理,顺应物性,只有这样的艺术品才可以 称之为极品,只有这样的音乐才可称之为"天籁"或"天乐"。正如苏珊・朗 格所说:"每一件真正的艺术作品都有脱离尘寰的倾向。它所创造的最直接 的效果,是一种离开现实的'他性',这是包罗作品因素如事物、动作、陈述、 旋律等的幻象所造成的效果。"②

与主张审美客体应具"法天贵真"属性之外,庄子亦认为欣赏"天籁"的主观心态也应是"真"的,这就涉及庄子对主体审美心理的认识了。庄子认为真正好的艺术品或审美欣赏应该是给主体带来极大快乐的,他称之为"至乐",但这种快乐又不同于一般的世俗感官快乐,仍然是一种只可意会难以言传的无功利快乐,所以可以认为庄子的快乐是极乐,同时也是"无乐",是

① 在庄子行文中"至乐"之"乐"当有两读,分别为音乐之乐和快乐之乐,根据上下文当可疏通。

② 苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社 1986 年版,第55 页。

一种纯真本性的外化,正如《田子方》篇所说"吾游心于物之初","夫得是至美至乐(读如月)也"。庄子主张摆脱感官甚至是理智的束缚,这样才能体会艺术品的"真",在《天运》篇中庄子又重申了自己的这一看法,欣赏"天乐"应该是"无言而心悦"的,并且借有焱氏之口说"听之不闻其声,视之不见其形,充满天地,苞裹六极",就是说审美欣赏不能单纯地满足听觉和视觉的享受,甚至是如果产生"欲听"的心态也不能进行审美欣赏,因为此时便有了理智的参与,必然使人处于"惑"的状态。庄子将无功利的审美心态称之为"愚",唯其如此才能真正体会"充满天地,苞裹六极"的"至乐",对此郭象注曰:"此乃无乐之乐,乐(读如月)之至也。"①这表明庄子对主体审美心理的看法又是十分辩证的,"至乐"或"极乐"便是"无乐",便是一种与自然之"真"合而为一的真性情、真快乐,真正达到了"俯仰自得,游心太玄"(嵇康语)的物我两忘的境界,不能不说两千多年前的庄子能有这样的认识是难能可贵的。

这里还要进一步解释"愚","乐也者,始于惧,惧故祟。吾又次之以怠,怠故遁;卒之于惑,惑故愚;愚故道,道可载而与之俱也"(《天运》)。这段话展示了艺术欣赏的几个阶段,从"惧"到"怠",再到"遁"与"惑",最终只有在"愚"的状态下才可体会真正的大道和艺术之道。庄子在《天地》篇中借"夫子"之口有过相似的言论:"夫道,覆载万物者也,洋洋乎大哉!君子不可以不刳心焉。'"郭象注曰:"有心则累其自然,故当刳而去之。"成玄英疏曰:"刳,去也,洒也。"②因此,庄子所主张的"愚"就是"刳心",就是"心斋"(《人间世》)、"坐忘"(《大宗师》)。其实这种对内心澄明的追求,老子早就有"涤除玄鉴"(《老子》第十章)之说,但老子的观照对象始终是"道",并未自觉地将其应用于艺术鉴赏中来,而庄子的特出之处恰在于此,从而使庄子的哲学更具现实意义。总之,庄子选择"天籁"作为载体,既充分地说明了庄子对"真"的审美客体的推崇,也展现了庄子对审美心理特殊性的看法。具

① 郭象注、成玄英疏:《南华真经注疏》,中华书局1998年版,第294页。

② 郭象注、成玄英疏:《南华真经注疏》,中华书局 1998 年版,第 234 页。

体言之,他认为只有审美主体在"愚"的状态才能真正体会到艺术品的"真",至此,庄子的艺术欣赏论也得到了浑融的展示。

综上,"天籁"在庄子思想中的地位非常重要,它是庄子思想具体化的有效意符。通过对"天籁"的推崇,庄子思想体系变得鲜活而生动。它不仅在哲学层面与庄子之"道"异曲同工,在美学层面也使"远"这一美学范畴变得不再遥远,更为重要的是"天籁"作为音乐的理想状态,可以使我们更充分地感受到庄子以"真"为指导的艺术鉴赏思想。总而言之,本书认为"天籁"这个意符或意象是贯穿庄子形上世界和形下世界的重要线索,更是庄子思想的系统化展现。

第五章 《吕氏春秋》乐论 思想的体系重建与拓展

一直以来,《吕氏春秋》被认为是一部体系相对完备的史学著作,正如李泽厚、刘纲纪两位先生言:"《吕氏春秋》一书是对先秦诸子学说中进步的、合理的思想的一个总结。" ①可以说用这种认识评价该书在学术史上的独特地位并不为过,但仅仅停留在这个层面还远远不够。笔者认为,将该书看成是对先秦思想的一次有意义的总结这种观点固然不错,但其总结、融合的水平则远未达到圆融甚至无懈可击的程度。就《吕氏春秋》中的乐论思想而言,其重要贡献在于实现了对先秦乐论尤其是儒道两家乐论的继承和总结,将其看作连接先秦义理化乐论与汉代阴阳化乐论的节点并不为过,然而必须看到其在构筑庞大体系的同时,亦表现出较为粗糙甚至悖谬的弊端,因此对之加以重新考察将对准确认识秦汉间的艺术流变历程有所帮助,笔者不揣浅薄,试讨论之。

第一节 "继承"还是"搬用"

《吕氏春秋》作为秦代一本重要的类书,在很多层面上实现了对先秦时 代诸多思想流派的继承,但是该书亦带有秦汉间众多典籍的共同特点,即在 继承与创新的过程中或者摘录众书而有失调和,或者经众手所撰而多存抵 牾,在这个意义上说,《吕氏春秋》的很多篇章并非独创,而是存在生搬硬

① 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第一卷,中国社会科学出版社 1984 年版,第413 页。

套,甚至牵强组合的弊端,就本章涉及的乐论文字而言,这种现象就十分明显。

《吕氏春秋》完整的论乐篇目有《大乐》、《侈乐》、《适音》、《古乐》、《音律》、《音初》、《制乐》、《明理》八篇^①,另有多处零散谈及音乐的片段。下面重点以《音初》篇为考察对象进行分析,考其全文,该文可分作两个部分,前半部分重在历史梳理,叙述夏后氏、禹、周昭王、有娀氏二女的故事,主要追溯古代音乐东南西北诸音调的创始过程,基本思路与篇名一致。但后半部分则笔锋陡转,开始大谈义理,重点谈及音与心、声与风、风与志、志与德之间的关系,并得出"乐之为观也深矣"的命题,最后则提出"反道以修德,正德以出乐,和乐以成顺。乐和而民乡方"的观点。综合来看,作为有明确行文主旨的史论著述,该篇文字无论是外在结构还是内在逻辑都难以说得通,从中不难发现有拼凑之嫌疑。即使"乐之为观也深矣"、"乐和而民乡方"的最终结论也与其他乐论篇目存在形似之处,《乐记·乐象》便有"是故君子反情以和其志,广乐以成其教,乐行而民乡方,可以观德矣"的句子。又考该篇具体段落,亦可发现多为离析、拼合前代著述而成,以最后两段为例,原文如下:

凡音者,产乎人心者也。感于心则荡乎音,音成于外而化乎内…… 土弊则草木不长,水烦则鱼鳖不大,世浊则礼烦而乐淫。郑卫之声、桑间之音,此乱国之所好,衰德之所说。流辟、谜越、慆滥之音出,则 滔荡之气、邪慢之心感矣,感则百奸众辟从此产矣。

这两段文字均出自公孙尼子《乐记》,原文为:

土敝则草木不长,水烦则鱼鳖不大,气衰则生物不遂,世乱则礼愿

① 此八篇文章见于许维遗撰的《吕氏春秋集释》卷五、卷六,中华书局 2009 年版,第 108—153 页。

而乐淫。(《乐记·乐言》)

郑卫之音,乱世之音也,比于慢矣。桑间濮上之音,亡国之音也。 (《乐记·乐本》)

夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常,应感起物而动,然后心术形焉。……流辟、邪散、狄成、涤滥之音作,而民淫乱。(《乐记·乐言》)

那么,是否还有另一种可能,即《乐记》晚于《吕氏春秋》出现,《乐记》反 抄《吕氏春秋》而成。事实上,目前学界对《乐记》的作者以及成书年代存在 颇多争议,本书认同郭沫若、李学勤诸位先生的观点,认为《乐记》为战国时 期公孙尼子所作。① 为了使论证更为充实,不妨再对《吕氏春秋·适音》篇 的一段文字加以考证:

治世之音安以乐,其政平也;乱世之音怨以怒,其政乖也;亡国之音悲以哀,其政险也。凡音乐,通乎政而移风乎俗者也,俗定而音乐化之矣。故有道之世,观其音而知其俗矣,观其俗而知其政矣,观其政而知其主矣。故先王必托于音乐以论其教。清庙之瑟,朱弦而疏越,一唱而三叹,有进乎音者矣;大飨之礼,上玄尊而俎生鱼,大羹不和,有进乎味者也。故先王之制礼乐也,非特以欢耳目,极口腹之欲也,将以教民平好恶,行理义也。

① 从1943年郭沫若《公孙尼子及其音乐理论》发表始,徐复观、蔡仲德、周柱铨、孙尧年、蒋孔阳、吕骥等人相继有论文发表,《〈乐记〉论辩》(人民音乐出版社1983年版)一书就是上述诸家论文的合集。郭沫若认为《乐记》的作者是公孙尼子,董健依班固《艺文志》认为公孙尼子是七十子的弟子,是战国初人。杨公骥、周柱铨、金钟从此说。李学勤先生在《周易溯源》(巴蜀书社2006年版)中有《从〈乐记〉看〈易传〉年代》一节,继承了郭沫若的主张并根据《隋书·音乐志》所引沈约奏答"《乐记》取公孙尼子"和张守节《〈史记〉正义》"其《乐记》者,公孙尼子次撰也",认为《乐记》的作者是战国初年的公孙尼子,而公孙尼子应该是七十子的弟子,其年代应在子思之后,孟子、荀子之前。

首先,从文字层面考察这段文字与《乐记》的相似之处。这段文字分别见于《乐记》的三个部分:

是故治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音 哀以思,其民困。声音之道与政通矣。(《乐记·乐本》)

乐也者,圣人之听乐也,而可以善民心。其感人深,其移风易俗易,故先王着其教焉。(《乐记·乐施》)

是故乐之隆,非极音也。食飨之礼,非致味也。《清庙》之瑟,朱弦而疏越,一倡而三叹,有遗音者矣。大飨之礼尚玄酒而俎腥鱼。大羹不和,有遗味者矣。是故先王之制礼乐也,非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶,而反人道之正也。(《乐记·乐本》)

其次,更为重要的是,《乐记》的三段引文在原文中浑然一体,并无断裂和牵强之处,而《适音》篇在这段文字之前主要围绕"和乐"的两个前提:"音适"和"心适"而展开,上述文字在逻辑上与全文断裂。相比于《适音》,则《乐记》在文气、文意上更为贯通,浑然一体,据此可以推断《吕氏春秋》很多论乐文字为截取前代篇章而成。事实上,这也符合《吕氏春秋》的基本成书状况,吕不韦虽当时曾有"能增损一字者,予千金"的自诩之语,但该书毕竟经由众人辑纂而成,良莠不齐甚至照搬前代典籍的状况时有发生。《吕氏春秋》中主要论乐篇目主要来源应以《乐记》为主,甚至其中很有可能保存了今本《乐记》所佚文字,"根据传世典籍流传下来的吉光片羽,可以推测《古乐》、《音律》及《音初》前半篇极有可能取自《乐记》中业已亡佚的《乐作》、《说律》与《意始》篇"①。故《汉书·艺文志》将其归入杂家类,并以"兼儒、墨、合名、法"之断语评之,清代四库馆臣称该书"大抵以儒为主,而参以道家、墨家,故多引六籍之文与孔子、曾子之言",杨树达先生亦指出:"《吕氏》

① 张小苹:《从〈吕氏春秋〉看〈乐记〉部分篇章的成书年代及其佚篇》,载《西南交通大学学报》(社会科学版)2011 年第5 期。

杂采古传记成书,故诸篇皆各有所本。"①参考这些评语以及上文对《乐记》与《吕氏春秋》论乐文字相似之处的考订,也可从一个侧面印证《乐记》的成书年代应在秦代之前,并非如有的学者所言为汉儒杂缀而成或肇于公孙尼子而参以《管子》、《吕氏春秋》最终由汉儒修订而成。②

通过上述考证,不难发现《吕氏春秋》确实存在沿袭成典的弊端,但仅据此不能一概否定该书的应有价值。《吕氏春秋》作为先秦时代一部重要的带有过渡性质的经典文献,以一种博采众长的姿态,试图将各种思想进行整合,并追求以入乎其内出乎其外的胸怀,构筑属于该时代的思想体系,乐论作为礼乐文明重要的参考准则,无疑是《吕氏春秋》重点关注的对象,这完全可以从乐论文字独占全书八篇的篇幅上窥得大概。因此,尽管涉及乐论的八篇文字存在沿袭之病,但瑕不掩瑜,这丝毫不影响该书对时代乐论思想的独特贡献,概言之,该书实现了对先秦众家乐论的整合,同时为汉代阴阳态的谶纬化乐论开辟了先河,从更为深远的意义上来看,也为唐宋之后对形式化乐论的重视奠定了基础。由于篇幅所限,下文将主要考察其对先秦乐论的整合与超越。

第二节 "生于心"还是"生于道"

《吕氏春秋》存在两种音乐创生理论,即乐由心生,还是乐由道生。这两个问题存在交叉甚至抵牾之处。就乐由心生而言,"凡音者,产乎人心者也。感于心则荡乎音,音成于外而化乎内,是故闻其声而知其风,察其风而知其志,观其志而知其德。盛衰、贤不肖、君子小人皆形于乐,不可隐匿,故曰乐之为观也深矣"。这段话在《音初》篇的后半部分出现,前半部分主要叙述上古音乐不同音调的产生过程,两部分连接较生硬,意义转折较大。这段话

① 王利器:《吕氏春秋注疏》,巴蜀书社 2002 年版,第 597 页。

② 薛永武在《从先秦古籍通例谈〈乐记〉的作者》(《文学遗产》2005 年第6期)以及《论〈吕氏春秋〉与〈乐记〉音乐美学思想的趋同》(《山东大学学报》2011 年第6期)中即持这一主张。

承认乐由心生,人的内心受到触动则外化为声音,这与《乐记》"人心之感干 物也"的观点相同、《乐记・乐本》篇称:"凡音者,生人心者也。情动于中. 故形于声":《乐记·乐象》篇云:"是故情深而文明,气盛而化神,和顺积中, 而英华发外,唯乐不可以为伪";《乐记・乐情》篇云:"乐也者,情之不可变 者也;礼也者,理之不可易者也……礼乐之说,管乎人情矣",《乐记》承认人 心乃至人心之情是乐的内在基础,同时也是乐的表现对象。"心"在《吕氏 春秋》中是作为论人、论艺的重要概念而提出的,就人生而言,其既是人们观 照自身的重要途径,也是实现内在和谐的门径,《吕氏春秋・论人》谈到人应 该积极反省自己:"适耳目,节嗜欲,释智谋,去巧故,而游意乎无穷之次,事 心乎自然之涂,若此则无以害其天矣。"①而要想达到人生之自然,便需要 "去欲"而"定心",于是《吕氏春秋》便将"定心"看得尤为重要,《适音》篇 言:"耳之情欲声,心不乐,五音在前弗听。目之情欲色,心弗乐,五色在前弗 视。鼻之情欲芬香,心弗乐,芬香在前弗嗅。口之情欲滋味,心弗乐,五味在 前弗食。欲之者,耳目鼻口也。乐之弗乐者,心也。"②所以,《吕氏春秋》明 确提到"心必和平然后乐"的观点,而音乐的重要作用也恰在于此,是为"乐 之务在于和心"。可以说、《吕氏春秋》不仅承认心在创生音乐过程中的重 要性,亦提出心在人感官享受过程中的主导作用,相比于眼耳鼻口的各种现 实享受,只有"心乐"方可真正体会快乐,同时,音乐又反过来承载了"和心" 之作用,从而在音乐创生和音乐功能的循环体系中将"乐由心生"的命题加 以完善。

必须承认,《吕氏春秋》中的音乐创生思想一直以来的确存在许多模糊之处,以蔡仲德先生的观点为例,其在《中国音乐美学史》中谈及《吕氏春秋》中的音乐本源问题时,倾向于从"生于道"的层面进行论述,但他也看到了《吕氏春秋》的复杂性,谈及《音初》篇中乐与心之关系时,亦指出:"惜乎其文字过于简略,没有展开,也未能解决乐'本于太一'与音'产乎人心'二

① 许维通:《吕氏春秋集释》卷三,中华书局 2009 年版,第74页。

② 许维通:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局2009年版,第114页。

者的关系问题。"①对此,本书认为两种认识应是并存关系,这恰可体现《吕氏春秋》杂糅各家的文体性质。"生于心"带有鲜明儒家乐论色彩,正是由于声音与人的内心关系密切,所以由声音便可反观人内在的"志"与"德",这便又涉及儒家乐论中"乐可以观"的命题,对此《吕氏春秋·音初》直言"乐之为观也深矣",本书认为这恰是先秦儒家乐论"乐(诗)可以观"的再度挪用,《乐记·乐言》篇云"……律小大之称,比终始之序,以象事行,使亲疏、贵贱、长幼、男女之理皆形见于乐,故曰'乐观其深矣'",对"乐观其深矣"中的"深"可以结合《教梁传》对鲁隐公五年《春秋经》记"今观鱼于棠"的解释来理解,称:"常事曰亲,非常曰观。礼、尊不亲小事,卑不尸大功。鱼,卑者之事也。公视之,非正也"②,即"观"只能是对社会的深刻洞察。乐既是"观政"之工具,《乐记·乐本》篇载:"是故审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣",又是"察俗"的手段,《礼记·王制》载:"天子五年一巡守。……命大师陈诗,以观民风。"③由此可知,《吕氏春秋》中从音乐创生到音乐功能的一系列观点与以《乐记》为代表的先秦儒家乐论是存在承继关系的。

另一方面,《吕氏春秋》的音乐创生思想又并非仅限于此,或者说其创生思想表现出了不同以往的复杂性,其中亦带有鲜明的道家宇宙生成观之色彩。《大乐》篇写道:"音乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章","万物所出,造于太一,化于阴阳。萌芽始震,凝寒以形。形体有处,莫不有声。声出于和,和出于适。先王定乐,由此而生"。④ 承认太一、阴阳、度量为声音之本源,"太一"在《吕氏春秋》中除在《大乐》篇出现外,仅在《勿躬》篇出现过一次,认为古代圣王多具有"神合于太一"之德行,考其他各篇并不见"太一"出现,那么"太一"究竟何指?《大乐》篇言:"道也者,至精也,不可为形,不可为

① 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2003 年版,第 229 页。

② 李学勤:《十三经注疏》,北京大学出版社 2000 年版,第22-23 页。

③ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 2004 年版,第147页。

④ 许维遹:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第 108—109 页。

名,强为之谓之太一。"①据此可知,"太一"即为"道","道"与"太一"、"一" 在《吕氏春秋》中是同一概念的不同称谓,《圜道》言:"一也齐至贵,莫知其 原,莫知其端,莫知其始,莫知其终,而万物以为宗。"②承认"道"与"一"为 万物之宗本,亦是现实人生的最终归宿,又《本生》篇言:"贵富而不知道,适 足以为患。"③因此"返道"被看得尤为重要,而音乐恰具有养身、养性并返归 自然之道的功效,故《孝行览》篇言:"正六律,和五声,杂八音,养耳之道 也。"每但是《吕氏春秋》所言之"道"又并非仅仅限于道家本体之道,而是实 现了与儒家道德体系的调和。《音初》言:"故君子反道以修德,正德以出 乐,和乐以成顺。乐和而民乡方矣。"⑤此处之"道"便带有道德与太一的双 重性,其由道而德的过程沿袭了老子《道德经》中两者的衍生脉络,但后半句 中"正德—乐和—民乡方"则仍带有鲜明的儒家乐论色彩,事实上《吕氏春 秋》中所言之"道"从本体论角度属于道家,但从存在论角度则属于儒家,原 因在于其虽为万物本原,但又可分为"天道"与"地道",而两者又分别是君 与臣的象征,"天道圆"、"地道方",而"主执圆,臣处方,方圆不易,其国乃 昌"⑥,可以说"道"在《吕氏春秋》中很多时候是作为形而下性质的"人道"、 "君道"、"臣道"、"有道"被使用的,所谓"名实相保,之谓知道"。

在《吕氏春秋》看来,音乐的产生除了"道"为根本之外,还要参以"度量"。所谓"度量"者,乃音乐赖以产生之数量关系,以黄钟律管长度(黄钟之宫,音之本也)为基础分别采取上生之法和下生之法,生成十二律。十二律名称最早见于《国语·周语》伶州鸠与周景王之答问,而十二律"三分损益"之法则以《吕氏春秋·音律》为最早,"三分所生,益之一分以上生;三分所生,去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上;林

① 许维通:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第111 页。

② 许维遵:《吕氏春秋集释》卷三,中华书局 2009 年版,第80页。

③ 许维遹:《吕氏春秋集释》卷一,中华书局 2009 年版,第16页。

④ 许维遗:《吕氏春秋集释》卷十四,中华书局 2009 年版,第 308 页。

⑤ 许维通:《吕氏春秋集释》卷六,中华书局 2009 年版,第143页。

⑥ 许维遹:《吕氏春秋集释》卷三,中华书局 2009 年版,第79页。

钟、夷则、南吕、无射、应钟为下"①。十二律的生成便是数量关系的集中体现,数的和谐往往是"乐"区别单纯自然之声的重要特质。而对音乐自然属性的认识和推崇无疑代表了道家乐论的最高成就。但此处对"度量"的运用与"道"的复杂性颇为类似,一方面其带有鲜明道家艺术色彩,而另一方面则表现出鲜明的"中庸"、"合适"特色,《侈乐》篇便与此相关。所谓"侈乐",与"和乐"或"大乐"相对,其音律上的重要特点便是不和度量,对此《侈乐》以夏桀、商纣作反面例证,称当时的音乐"以巨为美,以众为观;俶诡殊瑰,耳所未尝闻,目所未尝见,务以相过,不用度量"②。由此,数量关系一方面是音乐创生的重要依据,另一方面也是体现乐与道德乃至政治关系的重要参照,这使《吕氏春秋》带有了超越单纯道家和儒家乐论的鲜明特点。

由此可见,"乐由心生"和"乐由道生"这两种截然不同的音乐创生观在《吕氏春秋》中是同时并存且水乳交融的,并且各自作为理论出发点,而衍生出不同的音乐特征系统和音乐功能体系。所以可以认为《吕氏春秋》的乐论思想带有鲜明的时代特点,既是儒家乐论的余续,亦受道家乐论影响明显,甚至有时表现出两种体系的中和,另外,《吕氏春秋》对"阴阳"、"术数"思想的推崇也奠定了秦汉间有别于儒、道两家之杂家乐论的思想基础,甚至有学者直接指出:"《吕氏春秋》中对有关音乐思想的阐述,是吸取了春秋战国时期诸家思想的合理内核,并做适当调整。"③

第三节 "天德"还是"人德"

"德"一直是中国古代乐论关注的重要美学范畴, 先秦时代无论是《乐

① 此处所谓上生,即是将基准律管长度分作三等分之后,再增加一分(即益一),将基准长度乘以三分之四而得出。下生者,将基准律管长度乘以三分之二(即损一)而得出。最初以黄钟律管长度为基准长度,损一以生林钟,林钟益一以生太簇,太簇损一以生南吕,以此类推,大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为益一所得,林钟、夷则、南吕、无射、应钟为损一所得。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社 1981 年版,第87页中有详细阐述。

② 许维透:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第112 页。

③ 王军:《〈吕氏春秋〉论乐思想渊源》,载《天津音乐学院学报》2001 年第2期。

记》还是《乐论》都曾反复涉及,汉代《乐纬》、《乐书》亦都对之重点讨论,而 《吕氏春秋》作为这两个时代中间颇具纽带性的著作,对这一概念的使用则 显得更为复杂。不妨以《吕氏春秋・古乐》篇为考察对象。《古乐》篇一方 面展现了上古至周代的音乐发展史,对于上古音乐史的建构具有极为重要 的史料价值:另一方面,其展示了较重要的音乐美学观念。具体言之:首先, 乐为"阴阳和合"的产物。这种观念符合原始先民崇尚自然的朴素意识,只 有阴阳和合才可产生音乐,颛顼时期"惟天之合,正风乃行,其音若熙熙凄凄 锵锵。帝颛顼好其音,乃令飞龙作效八风之音,命之曰《承云》"①,此处"天 之合"即为阴阳之合、《吕氏春秋》中将天之本原定义为"太一"或"道",并 且承认音乐"生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一 上一下,合而成章"②。而上文飞龙据以作乐之"八风"亦与阴阳二气关系密 切,班固《汉书・律历志》言:"天地之气合以生风,天地之风气正,十二律 定。"③秦代虽然尚未形成如汉代一样完整的阴阳五行观,但毕竟其已经初 具规模,就乐方面言之,往往能以阴阳为基础构筑相对完整的哲学框架,将 自然、人间、形上世界联系起来,比如在《古乐》篇中有黄帝命伶伦制律之记 载,伶伦"听凤凰之鸣,以别十二律。其雄鸣为六,雌鸣亦六",宋人朱熹在 《仪礼经传经通解》中解释称:"其雄鸣者为陆律,曰黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、 夷则、无射:其雌鸣者为陆吕,曰大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟。"④按照 秦汉间流行之阴阳五行观念,六律属阳,而六吕属阴,故许维遹先生直接指 出律吕之产生为"法凤之雌雄,故律有阴阳"⑤。这样形上之阴阳便成了贯 穿于整个音乐体系中的一条主线,事实上,《吕氏春秋》的各个层面都是在形 上超验世界与形下人间世界完成的,其中对"德"的认识便带有这种特点。

其次,以《古乐》篇为代表的《吕氏春秋》乐论思想亦体现了乐之德由

① 许维遹:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第 123 页。

② 许维通:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第 108 页。

③ 班固:《汉书》,颜师古注,中华书局1962年版,第959页。

④ 朱杰人、严佐之、刘永翔:《朱子全书》第贰册,上海古籍出版社、安徽教育出版社 2002 年版,第484—485页。

⑤ 许维遹:《吕氏春秋集释》,中华书局 2009 年版,第122 页。

"天德"(或"帝德")向"人德"(或"君德")的转变。整个中国古代的儒家 乐论多是与伦理道德互为表里的,乐与声、音的本质区别不在于外在的形 式,"乐者,非谓黄钟大吕弦歌干扬也,乐之末节也,故童者舞之。铺筵席,陈 尊俎,列笾豆,以升降为礼者,礼之末节也……是故德成而上,艺成而 下……"(《乐记·乐情》),而最为重要的应是其具备的道德内涵,故《乐 记·魏文侯》篇言"德音之谓乐"、《吕氏春秋》所持基本观点与《乐记》、荀 子《乐论》等先秦乐论如出一辙,《音初》篇言:"闻其声而知其风,察其风而 知其志,观其志而知其德。盛衰、贤不肖、君子小人皆形于乐,不可隐匿。"而 本书认为《吕氏春秋》的特殊贡献在于,将乐与德之关系加以系统梳理,具体 言之,便是阐明了"德"由"天德"向"人德"转化的过程,这一点在《古乐》篇 表现尤为明显,其中葛天氏之乐共八阙,"六曰建帝功,七曰依地德";颛顼 令飞龙效八风之音作《承云》"以祭上帝";帝喾命咸黑作乐、有倕作器,其目 的"以康帝徳";尧帝作《大章》乐,"以祭上帝";舜帝令质修《九招》、《六 列》、《六英》,"以明帝德"。这些记载中所言之"帝"或"天"当概指"天帝" 而言,带有鲜明的原始崇拜色彩。比较而言,自禹之后这种色彩则渐有转淡 之势,即使乐的伦理色彩仍然较浓,但此时社会所矜之德则一变为"三皇五 帝之德","德"的内涵发生了第一次转变,《贵公》篇言:"天地大矣,生而弗 子,成而弗有,万物皆被其泽、得其利而莫知其所由始,此三皇、五帝之德 也。"①而"三皇五帝"之德的进一步下移则成为帝王自身之德,与此过程相 一致,乐则成为恭颂现实帝王功德的工具,甚至这种行为也是帝王自己所需 要的。仍以《古乐》篇为考察对象,禹治水成功之后命皋陶为夏龠九成,"以 昭其功"。殷汤平定夏桀之后,命伊尹作乐"以见其善"。周文王尊于天下, 周公旦作歌诗"以绳文王之德"。武王即位复命周公作《大武》乐以纪念之。 成王立,平定殷民叛乱之后,"乃为《三象》,以嘉其德"。从中不难看出,自 禹之后或者说世袭制兴起之后,"乐德"之内涵逐渐由"天德"转化为"君 德",尽管此处之"德"仍囿于古代贤君范围之内,但毕竟代表着"乐"由不食

① 许维遹:《吕氏春秋集释》卷一,中华书局 2009 年版,第 25 页。

人间烟火的天上之乐,下移为更具现实色彩的世俗之乐,乐与人的距离开始缩短,故《音初》篇言:"故君子反道以修德,正德以出乐"。事实上,春秋以后的乐论的基本走向也印证了这一点,并且又逐渐从"君德"发展为"贤者之德"及普通"道德",故高诱在为《吕氏春秋》作序时直言此书"以道德为标的"①。

事实上,考《吕氏春秋》全书所言之"德"也是带有双重性质的,一方面 沿着儒家"天(帝)德"一"君德"一"人德"的脉络展开,高度承认道德的重 要性,"德也者万民之宰也。……圣人形德乎自己,而四荒咸饬乎仁"②、"为 天下及国,莫如以德,莫如行义"③。另一方面则带有道家色彩,沿着"天 德"一"人德"的逻辑展开。就道家一系而言,与老子哲学中由"天道"而"人 德"演化关系十分相似、《吕氏春秋》中所谓的"天德"实际上便是以宇宙自 然规律为基本内核的,如《去私》言:"天无私覆也,地无私载也,日月无私烛 也,四时无私行也,行其德而万物得遂长焉。"④万物秉承"天德"而生成,而 此处之"天德"便完全可以理解为"天道",与儒家具有人格和伦理色彩的 "天德"截然不同。与这种逻辑相一致,对于现实人生,《吕氏春秋》也以"全 德"为最高追求,所谓"全德"实际上是人的一种精神境界,其精神可以包覆 天地,而不受外在诱惑所左右,"精通乎天地,神覆乎宇宙;其于物无不受也, 无不裹也,若天地然;上为天子而不骄,下为匹夫而不惛,此之谓全德之 人"^⑤。这里的"全德之人"实际上是以"道"为核心,同时符合天地自然的客 观之德。《吕氏春秋》即使与儒家相似也提及圣王和贤君,但却将之悄然纳 人了道家道德体系中来言说,"五帝先道而后德,故德莫盛焉"^⑥、"(圣王)以 天为法,以徳为行,以道为宗"⑦。

① 高诱:《吕氏春秋集释序》,见许维遵:《吕氏春秋集释》,中华书局 2009 年版,第 3 页。

② 许维遇:《吕氏春秋集释》卷九,中华书局 2009 年版,第 212—213 页。

③ 许维遴:《吕氏春秋集释》卷十九,中华书局 2009 年版,第517页。

④ 许维遹:《吕氏春秋集释》卷一,中华书局 2009 年版,第 29 页。

⑤ 许维遹:《吕氏春秋集释》卷一,中华书局 2009 年版,第16页。

⑥ 许维遹:《吕氏春秋集释》卷三,中华书局 2009 年版,第71 页。

⑦ 许维通:《吕氏春秋集释》卷十五,中华书局 2009 年版,第 370 页。

鉴于上述考证,在《吕氏春秋》中,"天帝之德"与"天道之德"都可以演化为"人德",但在两个体系中"人德"的内涵则截然不同,而这两个体系在《吕氏春秋》中恰是同时并存的。就《吕氏春秋》乐论中所言之"德"而言,考以《大乐》为主的八篇乐论,其所言之"德"的道家色彩相对较淡,《吕氏春秋》道德观的双重性并未在这些篇章中有所体现,因此本书认为在"德"这一问题上其更多应是沿着儒家一脉而展开的。而与"人德"、"天德"的体系相类,《吕氏春秋》乐论中的双重性与复杂性又并非仅此一处,亦存在"人乐"与"天乐"的区别。

第四节 "乐者,乐也"还是"至乐不乐"

所谓"人乐"指儒家乐论中既带有乐音本体论色彩又带有政治伦理色彩的音乐概念,承认"乐者,乐也",又主张对这种快乐加以限制,"以道制欲……乐者所以导乐也"(《荀子·乐论》)。而所谓"天乐"则属于道家乐论体系,是老庄哲学中"大音希声"、"至乐不乐"的自然乐论观的概称。下面将围绕这两个层面考察《吕氏春秋》乐论思想的复杂性。

"凡古圣王之所为贵乐者,为其乐也。……失乐之情,其乐不乐"①,表明《吕氏春秋》既承认乐之娱乐功能,认为乐是快乐的载体,同时亦带有儒家"中和"乐论的影子,主张对情欲适当节制以及对伦理道德重视,所谓"乐之情"便可作此理解。《吕氏春秋》一方面承认人之情欲的合理性,"故耳之欲五声,目之欲五色,口之欲五味,情也。此三者,贵贱愚智贤不肖欲之若一"②。另一方面又主张对之加以适当的疏导和节制,"制乎嗜欲无穷则必失其天矣。且夫嗜欲无穷则必有贪鄙悖乱之心、淫佚奸诈之事矣"③、"成乐有具,必节嗜欲"④,表面看来这貌似《乐记》的基本观念,但《乐记》属于孔子

① 许维遹:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第112—113 页。

② 许维遴:《吕氏春秋集释》卷二,中华书局 2009 年版,第43 页。

③ 许维遹:《吕氏春秋集释》卷五、中华书局 2009 年版,第113-114 页。

④ 许维通:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第109 页。

乐论的传统,主张对欲望的摈弃,所以这种思想更接近于荀子的乐论思想。 在荀子看来人的情欲是与生俱来且具有合理性的,关键在于用后天的礼义 加以克制和引导,《荀子·礼论》言:"人生而有欲,欲而不得,则不能无求; 求而无度量分界,则不能不争;争则乱,乱则穷。先王恶其乱也,故制礼义以 分之,以养人之欲,给人之求,使欲必不穷乎物,物必不屈于欲,两者相持而 长,是礼之所起也。"①与此相应,荀子认为乐便是人之情欲的自然表露,《荀 子・乐论》言:"夫乐者,乐也,人情之所必不免也,故人不能无乐。……而 墨子非之, 奈何!"②但是需要指出的是这种思想的提出意在纠正墨子"非 乐"的极端言论,而并非存有一味地放任情欲泛滥的倾向,荀子在承认情欲 天授的同时,亦主张对之加以适当节制,使之具备人性和社会的双重属性, 故《乐论》说"人不能不乐,乐则不能无形,形而不为道,则不能无乱。先王 恶其乱也,故制雅、颂之声以道之"、"以道制乐,则乐而不乱;以欲忘道,则 惑而不乐"。事实上,这种认识是基于荀子人性本恶的思想认识,荀子期望 以后天形成的伦理规范作为纠正人性恶根的重要工具。与这种观念一脉相 承、《吕氏春秋・大乐》有如下观点:"始生人者天也,人无事焉。天使人有 欲,人弗得不求。天使人有恶,人弗得不辞。欲与恶所受于天也,人不得兴 焉,不可变,不可易。世之学者有非乐者矣,安由出哉?"③此处所谓"世之学 者"当指墨家无疑,《大乐》与荀子相似都对墨子"非乐"主张提出反拨,原因 在于吕不韦等人与墨家学者不同,并非单纯从实用功利角度看待艺术和人 的精神领域。

同时,从上段文字亦可看出欲之根源在"天"。何为"天"?本书认为在《吕氏春秋》中"天"的含义的儒家伦理因素已经渐渐淡出,"天"带有更为明显的道家思想的影子,成为更具客观色彩的哲学概念,并且同"道"、"太一"、"理"的概念无限接近了。试看下面文字:"夫乐有适,心亦有适。人之

① 王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局 1988 年版,第 346 页。

② 王先谦:《荀子集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局 1988 年版,第 379 页。

③ 许维通:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第110 页。

情,欲寿而恶夭,欲安而恶危,欲荣而恶辱,欲逸而恶劳。四欲得,四恶除,则 心适矣。四欲之得也在于胜理。胜理以治身则生全以,生全则寿长矣。"① 这段文字中的"适",包括"乐适"与"心适"两个层面,就音乐层面而言,所谓 "适"为"衷,音之适也。何谓衷?大不出钧,重不过石,小大轻重之衷也"^②。 即是声音、节奏的平和中正,"声出于和,和出于适",单纯从这一阶段来看 "乐适"思想应来源于以《乐记》为代表的儒家乐论体系,但《吕氏春秋》的音 乐思想则更具涵容性,在谈及"衷"、"适"、"和"的同时又认为"万物所出, 造于太一,化于阴阳。萌芽始震,凝寒以形。形体有处,莫不有声",此段文 字之后才有"声出于和,和出于适"的观点,由此形成了"道(太一)—适— 和、平一声"的内在线索,所以《吕氏春秋》对于"乐适"的界定是带有双重性 的。与之相比,其对"心适"的界定亦是如此,一方面如前文所述,与荀子相 似承认人之"欲寿"、"欲安"、"欲荣"、"欲逸"四欲的合理性,就这一点而 言,其不属于道家乐论体系,但另一方面它又与荀子不同,节制欲望的工具 不再是伦理层面之"乐"和外在之"礼",而是形而上之"理",只有"胜理" (即"遵理"、"循理")方能达到"生全"和"寿长"之目的,所以可以说,此处 之"心适"与道家之"心斋"、"坐忘"虽表面形似而实则不同,或者可以认为, "心适"带有儒道两家乐论对乐之创作心理以及欣赏心理的融通性认识,既 承认道家之"理"对人心的节制作用,亦主张适当的情欲存在,以"理"节 "欲"。所以可以说,对感官享受的认可以及节欲以"合度"的思想脱胎于儒 家,而对节制之工具的选择(即"理")则属于道家,两种思想在《吕氏春秋》 的乐论体系中被嫁接在了一起。

鉴于此,《吕氏春秋》认为只有客观的"乐适"与主观的"心适"相结合方能实现所谓的"乐者,乐也",这就远远超出了公孙尼子《乐记》、荀子《乐论》为代表的儒家乐论范畴,也对否定社会之乐与伦理之乐而主张"至乐不乐"

① 许维通:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第 114—115 页。

② 许维遹:《吕氏春秋集释》卷五,中华书局 2009 年版,第116 页。

的道家乐论体系有所突破。^① 事实上,《吕氏春秋》其实并存着三个貌似并行的音乐功能系统,一方面坚定地承认乐以"和合"社会的政治功能,以及"和合"天地阴阳的作用;第二方面,亦同时承认"乐者,乐也",又对乐之无功利的娱乐功能推崇备至;而第三方面则又融合了道家对自然循理之乐的推崇,使乐与"太一"或"道"相联系。实际上,《吕氏春秋》的目的是试图将三个层面加以融合,即以道为乐之本源(事实上此处之"道"已经具有双重性),认为乐的内在功能是"乐者,乐也",而其外在效能则是"和合"天地与社会。

综上所述,如李泽厚、刘纲纪两位先生言:"先秦美学以《吕氏春秋》的 美学思想而告终结,成为向汉代美学过渡的桥梁。"②就《吕氏春秋》的音乐 美学思想而言亦是如此,《吕氏春秋》既表现出《乐记》、荀子《乐论》乃至墨 子"非乐"思想的影子,带有鲜明的传统儒家色彩,同时其天道思想又彰显出 老子"大音"、庄子"天乐"影响的痕迹,从而为汉代带有阴阳五行色彩之乐 论的产生起到了沟通作用,这一点在作为汉代七纬之一的《乐纬》中表现最 为突出。因此对《吕氏春秋》乐论的探讨,其意义将远远超出单纯的音乐美 学领域,对整个秦汉美学史的建构都有重要的参考价值和补充意义。

① 蒋孔阳先生将以庄子为代表的道家乐论归结为"至乐无乐"(见蒋孔阳《先秦音乐美学思想论稿》,人民文学出版社1986年版,第129页),两处"乐"皆读如"月",所指当为"大音希声"之意。对此蔡仲德先生指出"至乐无乐"之"乐"当都读作"勒"(见《中国音乐美学史》,人民音乐出版社2004年版,第166页),当是庄子整体哲学思想倾向之投射。本书认为,道家乐论应为"至乐不乐",前者读如"月",后者读如"勒",即认为真正的音乐应是超越形而下的感官愉悦的,这在审美层面符合道家一贯之艺术主张。

② 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第一卷,中国社会科学出版社 1984 年版,第411 页。

第六章 《乐纬》"气"论考释

中国古代乐论是中国古典美学的重要组成部分,目前学界的相关研究正在逐步展开,尤其对先秦之《乐记》、《乐论》的研究已经较为成熟,但对于古代乐论的其他重要时期,如汉代、唐代、宋代的相关研究则较为冷清。本章即将视角集中于汉代重要的乐论著作《乐纬》,试图为后续研究起到抛砖引玉的作用。虽然近年来学界对汉代纬书研究已愈发重视,但相比于《诗纬》、《书纬》、《礼纬》、《易纬》、《春秋纬》、《孝经纬》而言,对《乐纬》的研究仍未充分展开,相关论文仅有有限几篇①,且均未以"气"论为论题进行深入探讨。

研究《乐纬》首先要交代两个问题:其一,《乐纬》所本《乐经》是否存在?目前较为流行的看法有四种,即"本无《乐经》说"、"秦焚毁说"、"《乐经》即曲谱说"、"《乐经》为《乐记》说"。对这一问题汉以后学者如孔颖达、应邵、沈约、刘勰、王昭禹、胡寅、章如愚、王应鳞、叶时、熊朋来、杨继盛、沈懋孝、朱载堉等人都有涉及,目前较为公允的说法应是"《乐经》即《乐记》说",对此

① 这些论文包括:李美燕:《〈乐纬〉的乐教思想与音乐宇宙观》,载《中国学术年刊》2000 年第 21 期;罗艺峰:《由〈乐纬〉的研究引申到〈乐经〉与〈乐记〉》,载台湾高雄师范大学经学研究所《经学研究集刊》2007 年第 3 期;吴从祥:《天、乐、人的交融——〈乐纬〉音乐美学思想探析》,载《甘肃理论学刊》2009 年第 5 期;付林鹏、曹胜高:《论〈乐纬〉解乐模式及其思想背景》,载《天津音乐学院学报》2010 年第 2 期;孙蓉蓉:《〈乐纬〉考论》,载《文艺研究》2010 年第 11 期;任蜜林、柳兰芳:《〈礼纬〉、〈乐纬〉合论》,载《中国社会科学院研究生院学报》2011 年第 5 期;付林鹏:《论〈乐纬〉对〈大司乐〉和〈乐记〉的阐释》,载《洛阳师范学院学报》2011 年第 6 期。

罗艺峰、孙蓉蓉等研究者在其文章中都有较翔实的论证①,本书从此说,不再 赘述。另外,日本学者安居香山、中村璋八在《纬书集成・解说》中称:"五 经和《孝经》各自都有经文,故五经和《孝经》之纬均以某种形式和经文相联 系,但只有《乐纬》不同,与它相当的经文早已在汉代逸失,留下的只有《礼 记》的《乐记》和《周官》的《大司乐》,然而就是这个'乐',也和'礼'一样被 造出了一个'纬'。"②他们认为《乐经》虽已亡佚,但《乐纬》却是以《乐记》为 底本的,因此《乐记》某种程度上充当了《乐经》的角色。作为《乐经》之《乐 记》的成书年代及作者问题有待确证。事实上,只有弄清这一问题才能更准 确地从思想史乃至美学史角度审视《乐纬》之特点及意义。从 1943 年郭沫 若《公孙尼子及其音乐理论》发表始,徐复观、蔡仲德、周柱铨、孙尧年、蒋孔 阳、吕骥等人相继有论文发表、《〈乐记〉论辩》③一书就是上述诸家论文的合 集。郭沫若认为《乐记》的作者是公孙尼子,董健依班固《艺文志》认为公孙 尼子是七十子的弟子,是战国初人。杨公骥、周柱铨、金钟从此说。李学勤 先生在《周易溯源》中有《从〈乐记〉看〈易传〉年代》一节,继承了郭沫若的 主张并根据《隋书·音乐志》所引沈约奏答"《乐记》取公孙尼子"和张守节 《〈史记〉正义》"其《乐记》者,公孙尼子次撰也",认为《乐记》的作者是战国 初年的公孙尼子,而公孙尼子应该是七十子的弟子,其年代应在子思之后, 孟子、荀子之前。④本书从此说。而与经书相对之纬书大约是在西汉哀平之 际创作和流行的⑤,《乐纬》当然也不例外,现辑《乐纬》包括三章:《动声 仪》、《稽耀嘉》、《叶图徵》,另存若干暂时无法归类的片段,安居香山、中村

① 罗艺峰在《由〈乐纬〉的研究引申到〈乐经〉与〈乐记〉》一文中首先指出"我们从今传《乐纬》来看,却不难发现纬书正是以《乐记》为经,从而以纬证经、以纬论经的";孙蓉蓉在《〈乐纬〉考论》一文中也说"虽然《乐记》是否就是《乐经》,这个问题仍可存疑,但是,《乐记》与《乐纬》两者的关联,确是事实。因此,我们在研究《乐纬》时,必须要与《乐记》联系起来"。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成·解说》,河北人民出版社1994年版,第50页。

③ 人民音乐出版社编辑部:《〈乐记〉论辩》,人民音乐出版社 1983 年版。

④ 李学勤:《周易溯源》,巴蜀书社 2006 年版,第 109—120 页。

⑤ 《后汉书·桓谭传》载:"今诸巧慧小才伎数之人增益图书,矫称谶记";《后汉书·张衡传》亦称:"刘向父子领校秘书,阅定九流,亦无谶录,成哀之后,乃始闻之……至于王莽篡位,汉世大祸,八十篇何为不戒?则知图谶成于哀平之际也。"

璋八《纬书集成》将其附于三章之后。进行上述简要梳理之后,便可以深入探讨《乐纬》内在的诸多问题,并能够很好地定位其在音乐美学史中的独特地位了。因此下文将主要以"气"这一美学范畴为突破口,试图对《乐纬》进行粗疏的探索。

第一节 "自然之气"及其逻辑体系

《乐纬》对气的认识肇始于"自然之气",此种"气"不仅与自然界的风雨雷电密切相关,亦同节气变化关系紧密,这便使得《乐纬》中的"自然之气"带有了唯物与神秘的双重属性,《乐纬·动声仪》言:"冬至阳气应,则乐均清,景长极,黄钟通土灰,轻而衡仰。夏至阴气应,则乐均浊,景短极,蕤宾通土灰,重而衡低。"①早在周代人们就已经以辩证的思想看待阴阳二气随季节变化之事实,在《周易》中"冬至十一月,子,正是一阳来复"(复卦),"夏至五月,午,正是一阴生姤"(姤卦),《乐纬》承周制,将十一月定义为一年中正月,该月对应六律之首黄钟,而其中日影之长短、土灰之轻重仰抑乃是分别以晷测日影和律管候气之法体现出的自然变化。②又《乐纬·稽耀嘉》言:"禹将受位,天意大变,迅风靡木,雷雨昼冥。禹将受位,天意大变,迅风雷雨,以明将去虞而适夏也。"③对于"迅风",宋均注曰:"风源于气,音生于气,声生于风。天地非风无动静之分,人无风无声音之响,万物非风不动。故曰:礼乐之使,万物之首也。"

除此之外,《乐纬》并非无目的地谈及自然之气,而是通过对自然之气的 言说阐明乐理并建构带有阴阳五行色彩的音乐美学体系,其概言:"春气和 则角声调,夏气和则徵声调,季夏气和则宫声调,秋气和则商声调,冬气和则

① 安居香山、中村璋八、《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 544 页。

② 按: 晷测日影和律管候气的具体演进及基本方法可参考冯时的《中国天文考古学》第四章, 社会科学文献出版社 2001 年版。

③ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 546 页。

羽声调。"①可见五音的协调是与自然之气息息相关的,并且每种气对应一种音调,而且本书认为《乐纬》正是借助"气"与音调的这种联系,从而建立起一套完整的阴阳五行体系。试读《动声仪》中以下文字:"宫为君,君者当宽大容众,故其声弘以舒,其和清以柔,动脾也。商为臣,臣者当以发明君之号令,其声散以明,其和温以断,动肺也。角为民,民者当约俭,不奢僭差,故其声防以约,其和清以静,动肝也。徵为事,事者君子之功,既当急就之,其事当久流亡,故其声贬以疾,其和平以功,动心也。羽为物,物者不齐委聚,故其声散以虚,其和断以散,动肾也。"②由此便可得出下列联系:春气一角一民一肝;夏气一徵一事一心;季夏气一宫一君一脾;秋气一商一臣一肺;冬气一羽一物一肾。

又:

五脏,肝仁、肺义、心礼、肾智、脾信也。肝所以仁者何?肝,木之精也,仁者好生,东方者,阳也,万物始生,故肝象木,色青而有枝叶。目为之候何?目能出泪,而不能内物,木亦能出枝叶,不能有所内也。肺所以义者何?肺者金之精,义者断决,西方亦金,成万物也,故肺象金,色白也。鼻为之候何?鼻出入气,高而有窍,山亦有金石累积,亦有孔穴,出云布雨,以润天下雨则云消,鼻能出纳气也。心所以为礼何?心,火之精也,南方尊阳在上,卑阴在下,礼有尊卑,故心象火,色赤而锐也,人有道尊,天本在上,故心下锐也。耳为之候何?耳能遍内外,别音语,火照有似于礼,上下分明。肾所以智何?肾者水之精,智者进而止,无所疑惑,水亦进而不惑,北方水,故肾色黑,水阴,故肾双。窍为之候何?窍能泻水,亦能流濡。脾所以信何?脾者土之精也,土尚任养万物,为之象,生物无所私,信之至也,故脾象土,色黄也。口为之候何?口能啖

① 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第568 页。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 542 页。

尝,舌能知味,亦能出音声,吐滋液。①

上段文字将五脏、五常、五行、五官、五方、五色联系起来进行比附,虽略显牵强且充满神秘性,但基本能自圆其说,也符合汉代主流的阴阳五行观,现将上段所列关系简化如下:

肝一仁—木—目—东—青 肺—义—金—鼻—西—白 心—礼—火—耳—南—赤 肾—智—水—窍—北—黑 脾—信—土—口—中—黄

这种联系在《黄帝内经》等中医典籍中是基本常识,《淮南子·坠形训》也说东方"苍色主肝",南方"赤色主心",西方"白色主肺",北方"黑色主肾",中央"黄色主胃"。②后世如魏晋乃至唐宋乐论也都表现出鲜明的阴阳五行色彩。往往将五音、十二律进行类似比附,"宫,属土,君之象,为信,徵所生。……商,属金,臣之象,为义,宫所生。……角属木,民之象,为仁,羽所生。……徵,属火,事之象,为礼,角所生。……羽,属水,物之象,为智,商所生"③。从中不难看出汉代乐论影响的影子,这种情况在宋代乐论向形式化和理学化转化的过程中非常普遍,因本章重点不在于此,故不赘述。除此之外,《乐纬》亦将这种联系进一步延伸,在《稽耀嘉》中有这样的句子,"鳞虫三百六十,龙为之长。羽虫三百六十,凤为之长。毛虫三百六十,麟为之长。介虫三百六十,龟为之长。倮虫三百六十,圣人为之长"④。由于无上

① 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 541—542 页。

② 《淮南子》卷四,四部丛刊初编本,第425册,第6页b-7页a。

③ 郑梦津、吴平山:《词源解笺》,浙江古籍出版社 1990 年影印本,第1页。按:今本《词源》分上下两卷,上卷以词乐中的宫调、律吕、图谱等音乐问题为主,《词源解笺》系对上卷的具体研究。下卷除《音谱》和《拍眼》两条之外主要为理论批评,夏承焘先生《词源注》以此为主。

④ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 549 页。

下文支撑,此段在文中颇显突兀,其实鳞虫、羽虫、毛虫、介虫、倮虫在秦汉典籍中广泛出现,并以之与四季、五行、五帝、五音相配。《吕氏春秋·十二纪》便有相关记载,现整理如下:

孟春、仲春、季春:"其日甲乙,其帝太皞,其神句芒,其虫鳞,其 音角。"

孟夏、仲夏、季夏:"其日丙丁,其帝炎帝,其神祝融,其虫羽,其音徵。"

中央土:"其日戊己,其帝黄帝,其神后土,其虫倮,其音宫。"

孟秋、仲秋、季秋:"其日庚辛,其帝少皞,其神蓐收,其虫毛,其音商。"

孟冬、仲冬、季冬:"其日壬癸,其帝颛顼,其神玄冥,其虫介,其音羽。"①

按照高诱的解释,甲乙为木日,丙丁为火日,戊己为土日,庚辛为金日,壬癸为水日。"太皞,伏羲氏,以木德王天下之号,死祀于东方,为木德之帝。句芒,少皞氏之裔子曰重,佐木德之帝,死为木官之神";"炎帝,少典之子,姓姜氏,以火德王天下,是为炎帝,号曰神农,死托祀于南方,为火德之帝。祝融,颛顼氏后,老童之子,吴回也,为高辛氏火正,死为火官之神";"黄帝,少典之子,以土德王天下,号轩辕氏,死托祀为中央之帝。后土,官共工氏子句龙,能平九土,死托祀为后土之神";"少皞,帝喾之子挚兄也,以金德王天下,号为金天氏,死配金,为西方金德之帝。少皞氏裔子曰该,皆有金德,死托祀为金神";"颛顼,黄帝之孙,昌意之子,以水德王天下,号高阳氏,死祀为北方水德之帝。玄冥,官也,少皞氏之子曰修,为玄冥师,死祀为水神"。其实,与上举《吕氏春秋》相同的内容又见于《礼记·月令》、《淮南子·时则训》等汉代典籍中。在这些记载中都在四季之中加入"中央土"一项,实际

① 《吕氏春秋》卷一至卷十二,四部丛刊初编本,第424 册。

上这是汉代五行学家努力将五行与四季相配的一种努力,在《乐纬》中与宫音相配者为季夏气,这是有一定根据的,因为在《吕氏春秋》等汉代典籍中并未将"中央土"单列一季,而是缀于"季夏"最后,并且也没有应该实行的政令和禁忌记载,所以完全可以将之看作虚位以达到与五行相合之目的,若由"其日戊己"推之,大概应为季夏末旬。①

除了将五音与五行、五神、五虫相联系之外、《乐纬》亦将其与星象相联系,在《动声仪》中有如下记载:"宫音和调,填(通'镇')星如度,不逆则凤皇至。……角音知(当为'和')调,则岁星常应。太岁月建以见,则发明主为兵备。……徵音和调,则荧惑日行四十二分度之一,伏五月得其度,不及明从晦者,则动应制,致焦明,至则有雨,备以乐之和。"②按照宋均的注释,"发明,金精鸟也。焦明,水鸟也"。这段文字当有所缺失,目前研究者已经基本形成共识,"今辑佚书《乐纬》中五音与五星的关系论述没有记全,可能有缺文"③。又结合后文"五音和,则五星如度"、"圣人作乐,绳以五元,度以五星,碌贞以道德,弹形以绳墨,贤者进,佞人伏"等句子,可知此段文字应少两星,又考孙瑴《古微书》所辑《尚书纬·考灵曜》有"岁星木精,荧惑火精,镇星土精,太白金精,辰星水精也"④。又同书《春秋纬·演孔图》有"天文地理各有所主,北斗有七星,天子有七政也"的句子,引马融注曰:"第一曰主日法天,第二曰主月法地,第三曰命火谓荧惑也,第四曰煞土谓填星也,第五曰伐水谓辰星也,第六曰危木谓岁星也,第七曰罚金谓太白也,日月五星各

① 按:"中央土"的对应季节,应为每个季节季月的最后十八天,共七十二天,金木水火亦各主七十二天,计作一年之数。其中以夏末秋初为一年正中,故称季夏月最后十八天为"中央土"。相关记载如《日讲礼记解义》:"此言土德之所应也,五行唯土无定位无专气,寄旺于四时之季月各十八日,而奠盛于季夏者,以其适居中央也";《月令明义》:"火休而盛德在土也,五行分旺各七十二日,辰戌丑未同分十八日,而季夏火极,金德将生,故此十八日土之正位也。土在中央故火有以正其终,金有以正其始。"

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 543—544 页。

③ 罗艺峰:《由〈乐纬〉的研究引申到〈乐经〉与〈乐记〉》,载台湾高雄师范大学经学研究所《经学研究集刊》2007年第3期。

④ 孙瑴:《古微书》,文渊阁四库本第194册,第824页下。

异,故名曰七政也。"①由此可知,《乐纬》中当缺少晨星、太白星与羽音和商音的对比,又因为晨星主水,太白主金,所以可以断定晨星当与羽音相配,而太白当与商音相配。

至此,我们可以将上述分析连缀成一体,即以自然之"气"为发端,从而沟通天地、五行乃至世间万物的逻辑图示:

春气—角—民—肝—仁—木—目—东—青—太皞—句芒—岁星夏气—徵—事—心—礼—火—耳—南—赤—炎帝—祝融—荧惑季夏气—宫—君—脾—信—土—口—中—黄—黄帝—后土—镇星秋气—商—臣—肺—义—金—鼻—西—白—少皞—蓐收—太白冬气—羽—物—肾—智—水—窍—北—黑—颛顼—玄冥—晨星

可见,在《乐纬》中以"五气"或者说"气"作为理论根基,并以"五音"为纽带,从而构筑了一整套完整的汉代音乐美学体系。在谶纬风习异常流行的汉代,《乐纬》带有鲜明的时代气息,某种意义上有效地发展并充实了先秦以来乐论中天、地、人三才的逻辑关系,《乐记·乐礼》言:"地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也。"②《乐记》中所谓"地气"、"天气"仍显得较为笼统,也没有较为完整的阴阳体系,而《乐纬》的贡献恰在于将《乐记》中"阴阳"、"雷霆"、"风雨"、"日月"乃至"百化"进一步细化并自成体系,从而最大程度地阐发了"大乐与天地同和"、"乐者天地之和"的先秦音乐美学思想。本章上述考订的另一个目的是试图还原现存《乐纬》的篇章结构,由于《乐纬》为后人所辑,所以虽然有了《动声仪》、《稽耀嘉》、《叶图徵》的基本划分,但在每篇内部多是以片段形式存录,由以上分析似可对三篇中的相关内容做重新归类,使之内容和逻辑变得连贯。

① 孙瑴:《古微书》,文渊阁四库本第194册,第870页上。

② 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第640 页。

第二节 "血气"及其两种延伸

在《乐纬》中上述"自然之气"可概称为"风气"。除此之外,尚有"人气"、"天气"、"地气"、"时气"之分,并将其功能进行了细致划分,"上元者,天气也,居中调礼乐,教化流行,总五行气为一。下元者,地气也,为万物始质也,为万物之容范。中元者,人气也,其气以定万物,通于四时,承天心,理礼乐,通上下四时之气,和合人之情,以慎天地者也。时元者,受气于天,布之于地,以时出人万物者也。风元者,礼乐之本,万物之首,物莫不以风成熟也。圣王知物极盛则衰,暑极则寒,乐极则衰,是以日中则昃,月盈则蚀,天地盈虚,与时消息"①。在这段文字中与"天气"、"地气"、"人气"相对举的"风元"和"时元"并未以"气"称之,但《动声仪》有"风气者,礼乐之使、万物之首也。物靡不以风成熟也,风顺则岁美,风暴则岁恶"②之句,同样的句子另见于《太平御览》、《广博物志》、《纬捃》、《七纬》、《古微书》等诸多辑纬书籍之中,由此,所谓"风元"、"时元"当为"风气"、"时气"无疑。

对"风气"(即自然之气)及其相应的逻辑体系,本章第一节已经详细考察了,下面重点考察"人气"、"天气"、"地气"及其内在联系。在《乐纬》中"人气"被归为中元,这符合天地人三才的天人关系,与带有形而上性质的天气、地气相比,人气是实现形上世界与形下世界的沟通纽带,"通上下四时之气,和合人之情"从而达到"慎天地"之目的,此处"慎"当解为"遵行",王充《论衡·书虚》有"生能操行,慎道应天"之句。事实上,乐与人的关系是十分密切的,《乐记·乐本》称"音之起,由人心生也"③,乐是由人创造出来的,这是不争的事实,同时乐又对人具有巨大的反作用,"致乐以治心,则易、直、子、谅之心,油然生矣"④(《乐记·乐化》),乐以潜移默化的方式达到移风易

① 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 566 页。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第538 页。

③ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社1997年版,第627页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 669 页。

俗的目的,进而实现对外在社会的干预。

笔者认为,《乐纬》既然是以先秦的《乐记》为基础而形成的,便注定在 很多层面上与后者存在承继关系,《乐纬》中提到的"人气",在《乐记》中表 述为"血气"。只不过"血气"较之于"人气"更加强调人的真实性情而已, 《乐记・乐言》称:"夫民有血气心知之性,而无哀乐喜怒之常,应感起物而 动,然后心术形焉。"①即是说血气是人之本性,意识的形成是由于外物触动 的缘故,所以才有了人的七情六欲,《乐纬》中也有相似的表述:"诗人感而 后思,思而后积,积而后满,满而后作。"这段话的后续文字我们则较为熟悉: "言之不足,故嗟叹之。嗟叹之不足,故咏歌之。咏歌之不厌,不知手之舞 之,足之蹈之也。"^②(《乐纬·动声仪》)其完全出自《乐记》中的《乐施》篇, 只不过在《乐施》篇中这段话是孤立存在的。原因在于、《乐记》中有大量文 字谈及人的性情及血气,所以这段话的前提预设其实是不需言明的,但在 《乐纬》中涉及性情的表述并不多见,所以需要在开始时便言明,以便在学理 层面和常识层面有所贯通。回到主题,在《乐记》中"血气"仅是一个总体性 概念,其内涵则异常丰富,既包括人的先天性情,所谓"是故先王本之情性, 稽之度数,制之礼义"③(《乐记・乐言》),从而实现"刚气不怒,柔气不慑。 四畅交于中而发作于外,皆安其位而不相夺也"的和谐状态,也包括人的后 天气质,所谓"凡奸声感人,而逆气应之。逆气成象,而淫乐兴焉。正声感 人,而顺气应之。顺气成象,而和乐兴焉"④(《乐记・乐象》),只有利用音乐 最大程度地消解人之"逆气",发扬人的"顺气"才可以达到"倡和有应,回邪 曲直各归其分"的理想状态。所以,"血气"在《乐记》中是人先天"情性"和 后天"顺气"、"逆气"的总称。

对于《乐纬》而言,情况则复杂一些。相比于《乐记》对人固有性情和气质的重视,《乐纬》则将之放到了相对次要的位置,或者说将"血气"的内涵

① 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 645 页。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社1994年版,第544页。

③ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 646 页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社1997年版,第648页。

加以偷换。具体言之,在《乐纬》中人的"血气"开始朝两个方向发展:内在 道德和外在阴阳。对于"德",郭沫若认为是把心思放端正,便是《大学》上 所说的"欲修其身者,先正其心"。中国古代社会,"德"是衡量上到帝王将 相下至普通百姓品行的重要工具,孔子尝言:"为政以德"、"君子之德风,小 人之德草"、"以德报怨",甚至在《论语》中提到"德"达 37 处之多,由此足 见儒家对"德"的重视,另外,在甲骨卜辞及《尚书》的《益稷》、《盘庚》等篇 中都可见到对"德"的论述。所以"德"自然成了公孙尼子《乐记》乃至荀子 《乐论》重要关注的对象,乐的重要功能便是"彰德",所谓"德者,性之端也。 乐者,德之华也"①。清人孙希旦在《礼记集解》中将德释为:"端,犹孟子言 '四端'之端。性在于中,而发而为德,德者,性之端绪也。"②但不可否认的 事实是在先秦乐论中"彰德"与"言情"是互为表里的,"情动于中,故形于 声"③(《乐记・乐本》)、"是故情深而文明,气盛而化神。和顺积中,而英华 发外,唯乐不可以为伪"^④(《乐记·乐象》)、"乐也者,情之不可变者也"^⑤ (《乐记・乐情》)等等,但在《乐纬》中"德"与"情"的关系则开始疏离了,或 者说对前者的重视程度远甚于后者,道德因素成为作乐的重要参考而不再 过多理会人的真实性情了,《乐纬・叶图徵》直言:"圣人作乐,不以为娱乐, 以观得失之节。"⑥认为理想的音乐应该"绳以五元,度以五星,碌贞以道德, 弹形以绳墨, 贤者进, 佞人伏"^②(《乐纬·动声仪》), 主张圣人作乐除了要以 天、地、人、时、风五元为准绳,以金、木、水、火、土五行为参照,还要以道德为 最重要的衡量标准,与五行、五元相比,"道德"显得较为抽象,且在《乐纬》 中被赋予了远超于先秦伦理性的基本含义,"德"成了形上之天地,形下之帝

① 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第650 页。

② 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰、王星贤点校,中华书局1989年版,第1006页。

③ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第628 页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第650 页。

⑤ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第653 页。

⑥ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第557 页。

⑦ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社1994年版,第538页。

王的共通禀赋,"德象天地为帝"①(《乐纬·稽耀嘉》)、"与天地同德"②(《乐纬·叶图徵》),而且其自身也具有了阴阳属性,"殷之德,阳德也……周之德,阴德也"③(《乐纬·稽耀嘉》),按照这一逻辑,乐的功能也不再停留在"乐者,乐也"的娱乐层面,而变成了实现与天地之德相和谐的重要工具,"圣人作乐……故不取备于一人,必须八能之士。故八士或调阴阳,或调五行,或调盛人,或调律历,或调五音。与天地神明合德者,则七始八终,各得其宜也"④(《乐纬·叶图徵》)。很明显,"德"在《乐纬》中已经不再是现实"性情"层面的基本品德,而是延伸到了以阴阳五行为基本内涵的先验层面,从而表现出汉代美学的独有特征。

如果说《乐记》"血气"在《乐纬》中的内在发展是对"德"的重视的话,那么其外在的衍生路径则是"阴阳"或"阴阳之气"⑤。《乐纬·动声仪》言:"神守于心,游于目,穷于耳,往乎万里而至疾,故不得而不速。从胸臆之中而彻太极,援引无题,人神皆感,神明之应,音声相和。"⑥此段话涉及两个"神",第一个神应为主观之精神,第二个为神灵之神,前半句谈的是创作层面"神与物游"的精神状态,也可以看作是人内在"血气"的张扬过程,恰如《文心雕龙·神思》所言:"神居胸臆,而志气统其关键。"后半句表现出《乐纬》的独特之处,人之内在精神一变而为"太极",所谓"从胸臆之中而彻太极"。《尚书·舜典》有言"八音克谐,无相夺伦,神人以和"⑤,而在《乐纬》中主体层面的"直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲"式的主观修炼已经皈依于"太极"、"天理"、"天命"这样的先验抽象领域。兹举数例:

① 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第546 页。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 563 页。

③ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第546 页。

④ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第557 页。

⑤ 此处"阴阳"二气与本书第一部分自然层面的"阴气"、"阳气"有所不同,此处属于"元气"层面,即《淮南子》所言:"道始于虚鳏,虚鳏生宇宙,宇宙生气,气有涯垠,清阳者薄靡而为天。"而自然层面的阴阳二气,如《大戴礼记》曰:"阳气胜,则散为雨露;阴气胜,则凝为霜雪。"另如春气、秋气、夏气、冬气、烟气、云气、风气等,古人故有"望气"之说,此为形而下之气。

⑥ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第541 页。

⑦ 孔安国、孔颖达:《尚书正义》卷三,上海古籍出版社 2007 年版,第106页。

武王承天命,与师诛商,万国咸喜。军渡孟津,前歌后舞。克殷之后,民乃大安,家给人足,酌酒郁摇。(《乐纬·稽耀嘉》)①

圣人往承天助,以立五均。(《乐纬・叶图徵》)②

稽天地之道,合人鬼之情,发于律吕,计于阴阳,挥之天下,注之音韵。(《叶图徵》)③

与《乐记》、《乐论》等先秦乐论典籍相比,很显然《乐纬》已经不再强调主体之"血气"。正因如此,《乐纬》才将"人气"解释为"通于四时,承天心"、"慎天地"。

而所谓的"天命"、"天理"、"太极"乃至"天地之道",事实上则表现为阴阳二气的相互作用,《乐纬》有大量文字涉及阴阳二气的"化育"之效,在《乐记》中承认乐由人的性情受外物触动而产生,而在《乐纬》中则直言乐由阴阳二气而生成。乐承阴阳而来,并秉承阴阳相合而生长万物之效,同样也具有化育之效,所谓"东夷之乐,持矛舞,助时生也。南夷之乐,持羽舞,助时养也"④(《乐纬·稽耀嘉》),其中东夷之乐名为"株离",南夷之乐名为"任",西夷之乐名为"禁",北夷之乐名为"昧",是以植物在一年四季中随着阴阳交替而发生的荣枯变化而设名,其中的"任"与"株离",宋均解释称:"阳气始起,物皆怀任之,物各离于株也。南者任也,盛夏之时,物皆怀任矣。"事实上,这种认识在汉代并不鲜见,往往将十二律与十二月相比附,进而从十二月阴阳之气变化的角度赋予十二律神秘的色彩,司马迁《史记·律书》称:

十月也,律中应钟。应钟者,阳气之应,不用事也。……十一月也,

① 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 546 页。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第558 页。

③ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第562 页。

④ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第549 页。

律中黄钟。黄钟者,阳气踵黄泉而出也。……十二月,律中大吕。大吕者,其于十二子为丑,丑者,纽也。言阳气在上未降,万物厄纽未敢出也。……正月也,律中泰簇。泰簇者,言万物簇生也,故曰泰簇。……二月也,律中夹钟。夹钟者,言阴阳相夹厕也。……三月也,律中姑洗。姑洗者,言万物洗生。……四月也,律中中吕。中吕者,言万物尽旅而西行也。其于十二子为已。已者,言阳气之已尽也。……五月也,律中蕤宾。蕤宾者,言阴气幼少,故曰蕤;痿阳不用事,故曰宾。……六月也,律中林钟。林钟者,言万物就死气林林然。……七月也,律中夷则。夷则,言阴气之贼万物也。……八月也,律中南吕。南吕者,言阳气之旅入藏也。①

其中十月与应钟、十一月与黄钟、十二月与大吕、一月与泰(太)簇、二月与夹钟、三月与姑洗、四月与中吕、五月与蕤宾、六月与林钟、七月与夷则、八月与南吕各自相配,而将两者联系起来的纽带则是阴阳二气的消长盈缩。《乐纬·叶图徵》也有与之相类的文字:"六律:黄钟十一月,太簇正月,姑洗三月,蕤宾五月,夷则七月,无射九月。六吕:大吕十二月,夹钟二月,仲吕四月,林钟六月,南吕八月,应钟十月。"②《乐纬》成书于西汉末至东汉初年,晚于《史记·律书》,所以可知《乐纬·叶图徵》中的上述文字应该直接受《史记·律书》的影响而来,所不同的是其中没有过多地以阴阳二气为中介连接律吕与十二月,而只是泛称"阳为律,阴为吕,总谓之十二月律",可以认为上述联系在《乐纬》成书的年代已经成为乐律研究者的一种共识,并无重复交代的必要,以"玄包幽室,文隐事明"③的方式将阴阳生成思想暗含其中,或者说已经成为不需言明的内在根据,这也是秦汉乐书(而非律书)的共同特征,言简意赅,删繁去简,但却能一语中的。从这个意义上说、《乐纬》应

① 司马迁:《史记》卷二十五,中华书局 2007 年版,第 1243—1248 页。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社1994年版,第561页。

③ 班固:《后汉书》卷三十上《苏竞传》,颜师古注,中华书局1973年版,第1043页。

属于与《乐记》(公孙尼子)、《乐论》(荀子)、《史记·律书》(司马迁)同样性质的著作,重在理论和美学建构而不以技术角度解说为主。无疑,《乐纬》沾染了汉代鲜明的阴阳五行特征,但我们不能因此便否定其价值,事实上汉代阴阳五行学说在思想史上具有不可忽视的作用,谶纬中所含有的重要哲学、美学、文学因素正日益为学界所重视,正如李零先生所言:"即使在诸子学说经进一步分裂、融合而形成汉以后儒家独尊的上层文化之后,阴阳五行学说也仍然在中国的实用文化(数学、方技、兵学、农学、工艺学)和民间思想(与道德有关的民间宗教)中保持着莫大势力,足以同前者作长期的抗衡。"①

由上述分析可知,在《乐纬》中人的"血气"演化为内在的道德律令(实际上仍与外在社会的礼教体系有关)和外在的阴阳二气。道德一系虽带有鲜明的抽象色彩,但仍脱胎于先秦儒家礼教系统;阴阳一端则以老庄哲学为契机进一步充实了汉代阴阳五行思想。前者属于继承层面,后者则属于开创层面,从而对宋明理学化乐论的产生奠定了基础。

第三节 "和气"及乐之功能演变

《乐纬》对"气"的言说,除了自然之气、血气、阴阳之气之外还涉及"和气"这一概念,或者可以说"和气"是《乐纬》中最具综合性的概念,它也是《乐纬》对汉代音乐美学的独特贡献。

在讨论"和气"之前,首先需要对先秦音乐美学中"和"的概念有所认识。在《乐记》中就将乐与"和"联系得很紧,认为乐自身便体现出"和"的特征。所谓"发以声音,而文以琴瑟,动以干戚,饰以羽旄,从以箫管……是故清明象天,广大象地,终始象四时,周还象风雨,五色成文而不乱,八风从律而不奸,百度得数而有常,小大相成,终始相生,倡和清浊,迭相为经"②(《乐

① 李零:《中国方术考》,东方出版社 2001 年版,第 176 页。

② 杨天字:《礼记译注》、上海古籍出版社 1997 年版,第649 页。

记·乐象》),也就是说"和乐"在外在形式上强调琴瑟、干威、五声、八音、低音、高音、清音、浊音等的有机组合,用《尚书·舜典》的话说就是"八音克谐,无相夺伦",理想的"和乐"应该是各种因素齐备的。这种思想在《乐纬》中是有所承继的,《乐纬·动声仪》言:"宫唱而商和,是谓善,太平之乐。角从宫,是谓哀,哀国之乐。羽从宫,往而不反,是谓悲,亡国之乐也。音相生者和。"①秦汉音乐是有严格的五音配合规律的,配合得当则政治昌明,失和则国丧民劳,其基本逻辑以《乐记》中的"宫为君,商为臣,角为民,徵为事,羽为物,五者不乱,则无怙懑之音矣"为准,所谓"五音不乱"是指五音各司其职不相凌越,《乐纬·动声仪》又将这一思想进一步加以解释:

官为君,君者当宽大容众,故其声弘以舒,其和清以柔,动脾也。商为臣,臣者当以发明君之号令,其声散以明,其和温以断,动肺也。角为民,民者当约俭,不奢僭差,故其声防以约,其和清以静,动肝也。徵为事,事者君子之功,既当急就之,其事当久流亡,故其声贬以疾,其和平以功,动心也。羽为物,物者不齐委聚,故其声散以虚,其和断以散,动肾也。②

很显然,这段文字与《乐记》如出一辙,且加以细化,这也是目前很多研究者认为《乐纬》继承《乐记》,或者认为《乐记》即为《乐纬》所本之《乐经》的重要参考。而《乐纬》所提到的"音相生者和"其深层根据当与上述解释密切相关。另外,这段文字也分别指出宫音和则"清以柔"、商音和则"温以断"、角音和则"清以静"、徵音和则"平以功"、羽音和则"断以散"的音律特点。

《乐记》乃至《乐纬》都认为音声相和之乐才符合基本的音乐规律,但两者又并非仅仅局限于此,而是由"乐自身之和"上升到了"天地之和",如果

① 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 543 页。

② 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 542 页。

说前者代表了《乐纬》对《乐记》之继承的话,那么后者则带有鲜明的汉代特点,代表了《乐纬》对《乐记》的发展。《乐记》曾多次谈及乐与天地和之关系:

大乐与天地同和,大礼与天地同节。……乐者,天地之和也;礼者, 天地之序也。和,故百物皆化。(《乐记·乐论》)①

天高地下,万物散殊,而礼制行矣。流而不息,合同而化,而乐兴 焉。(《乐记·乐礼》)^②

地气上齐,天气下降,阴阳相摩,天地相荡,鼓之以雷霆,奋之以风雨,动之以四时,暖之以日月,而百化兴焉。如此,则乐者天地之和也。(《乐记·乐礼》)③

由这些文字可以看出,在《乐记》中"和"既是天地之和的产物,也是体现天地之和的外在征象。其中多言"和"、"地气"、"天气"乃至人之"血气",但并未提及"和气",事实上这一概念正是《乐纬》在结合《乐记》中上述概念的基础上,同时加入汉代阴阳五行体系中的"气"论因素而形成的独特美学范畴。《乐纬》言:"黄钟中宫,数八十一,以天一、地二、人三之数以增减,律成五音中和之气。增治上生,减治下生。上生者三分益一,下生者三分减一。益者以四乘之,以三除之,减者以二乘之,以三除之。"④其中涉及秦汉以来重要的五音十二律之相生规律,相似记载在《管子·地员》和《吕氏春秋·季夏纪·音律》⑤中就有所提及。除此之外,该段文字提到了

① 杨天字:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 636—637 页。

② 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 639 页。

③ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 640 页。

④ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第568 页。

⑤ 《吕氏春秋·季夏纪·音律》载:"黄钟生林钟,林钟生太簇,太簇生南吕,南吕生姑洗,姑洗生应钟,应钟生蕤宾,蕤宾生大吕,大吕生夷则,夷则生夹钟,夹钟生无射,无射生仲吕。三分所生,益之一分以上生;三分所生,去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上;林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。"

以天地人三才为三分基数(除数)进行音律换算,而如此算法符合"中和之 气",由此为其找到了形上之根据。在实际音乐演奏时,各种乐器的协调配 合将促使"和气"的产生、《乐纬・叶图徵》言:"五乐皆得,则应钟之律应.天 地以和气至,则和气应,和气不至,则天地和气不应。"①魏人宋均注曰:"和 气上下相得之气。"《纬书集成》将其标点为"和气上下,相得之气",但综合 上下文,又考虑到句子的通畅,本书认为应断句为"和气,上下相得之气", 以示对原文"和气"之解释。由此,《乐纬》将"乐者,天地之和"的基本观念 发展为"乐者,与天地之气和"的基本观念,从而实现了与"和气"的关联。 此处之"和气"是较"自然之气"乃至"阴阳之气"更为圆融的概念,是《乐 结》气论体系中最为特色之处。事实上,在汉代及其以后的音乐美学体系中 "和气"确实成为了被重点关注的概念之一,明人孙瑴在《古微书·乐动声 仪》中尝引《隋史》中隋高祖杨坚与大臣牛弘讨论候气之法的一段对话,牛 弘称:"飞灰半出为和气吹,灰全出为猛气吹,灰不能出为衰气吹。和气应者 其政平,猛气应者其臣纵,衰气应者其君暴。"②虽然此说带有较大神秘色彩 (事实上,隋高祖当场便否定了牛弘的观点),但无论如何也代表着人们对 "和气"及其功能的一种认识。

而讨论古乐又的确无法避开功能而空谈义理,乐的政治属性在古代乐论中高于任何其他属性,或者可以说乐的生理属性、自然属性、阴阳属性,最终的指向都是政治属性。《周礼·春官·大司乐》:"以乐德教国子中、和、祗、庸、孝、友,以乐语教国子兴、道、讽、诵、言、语,以乐舞教国子舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。"③《乐记》承认乐具有调节社会秩序的功效:"合和父子、君臣,附亲万民也"④(《乐记·乐化》),由此便提出了"乐统同"⑤(《乐记·乐情》)的重要命题。而尤需提及的是,

① 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社1994年版,第556页。

② 此段文字见于《古微书》卷二十一,原文出自《隋书》卷十六《律历上》,中华书局 1982 年版,第394页。

③ 杨天宇:《周礼译注》,上海古籍出版社 2004 年版,第 326 页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第673 页。

⑤ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第653 页。

在先秦乐论中无论《大司乐》、《乐记》,还是《乐论》在承认乐之政治功能的同时,亦同时为乐的娱乐功能留有余地,如"乐者,乐也"①(《乐记·乐象》)、"论伦无患,乐之情也;欣喜欢爱,乐之官也"②(《乐记·乐论》)、"乐,乐其所自生"③(《乐记·乐象》)、"夫乐者,乐也,人情之所不能免也。"④(《乐记·乐化》)由此不难看出,在先秦社会中音乐不仅可以娱神、娱鬼、娱祖、娱政也可以自娱、娱人,所谓"礼、乐、刑、政四达而不悖"是也。但是到了汉代,乐的娱乐性则有被政治性淹没的趋势,这种现象到了西汉末年则表现得更为明显,《乐纬·稽耀嘉》言:"用鼓和乐于东郊,为太皞之气,勾芒之音。歌随行,出云门,致魂灵,下太一之神;用声和乐于中郊,为黄帝之气,后土之音。歌黄裳从容,致和散灵;用动和乐于郊,为颛顼之气,玄冥之音。歌北凑大闰,致幽明灵。"⑤这里,无论太皞之气还是黄帝之气、颛顼之气都属于乐曲所表现出的外在气象,是对上古政治状况的有意恢复,其目的为对上古圣王的祭祀以及对昌平社会的向往。除此之外,《乐纬》也明确表现出对乐之娱乐性的摈弃以及对政治功能的皈依。

作乐,所以防隆满、节喜盛也。(《乐纬·稽耀嘉》)^⑥ 夫圣人之作乐,不可以自娱也,所以观得失之效者也。(《叶图徵》)^⑦

圣人作乐,不以为娱乐,以观得失之节。(《乐纬·叶图徵》)® 先王制乐,所以节百事。(《乐纬·叶图徵》)®

① 杨天宇:(礼记译注),上海古籍出版社 1997 年版,第649 页。

② 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第638 页。

③ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 652 页。

④ 杨天宇:《礼记译注》,上海古籍出版社 1997 年版,第 671 页。

⑤ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社1994年版,第551页。

⑥ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第548 页。

⑦ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 555 页。

⑧ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第557 页。

⑨ 安居香山、中村璋八:《纬书集成》,河北人民出版社 1994 年版,第 558 页。

音乐变成了控制人们行为以及观照政治得失的工具,而"不可以娱乐"。这种现象在汉代是与天人之学乃至谶纬之学的兴起有莫大关系的,文艺以及学术领域对政治的干预或皈依导致社会文化以一种功利性形态而存在,这恰如葛兆光先生所言:"在某种意义上说,经典的话语霸权来自它对国家意识形态以及制度、法律、教育的垄断与干预程度,纬书如果要取得与经典同等的话语霸权,则必须将它的话语意向明确地指向政治。"①综合而言,本书认为"和气"一方面实现了对汉代气论和先秦和合思想的继承与整合,另一方面它也以独特之形态见证了乐的功能演变,它既是人体之气、阴阳之气、自然之气的整合,更是政治之气的表现。

总而言之,《乐纬》作为七纬之一,不仅体现了汉代的谶纬、阴阳五行的文化特点,更加充实了中国古代音乐美学思想。一方面承继了以《乐记》为代表的先秦乐论传统,另一方面也对宋明理学化、哲学化乐论的产生具有重要的奠基作用。

① 葛兆光:《七世纪前中国的知识、思想与信仰 中国思想史》第一卷,复旦大学出版社 1998 年版,第409—410页。

第七章 魏晋乐论及其 对美学范畴之重塑

中国古代艺术的特殊形态,决定了在艺术领域与诗论方面同样受到理论关注的尚有很多方面,而乐论便是其中最具代表者。劳承万先生在《中国古代美学(乐学)形态论》一书中主张以乐学涵盖中国美学,"究其实质,中国'礼一乐'结构中'乐'之哲学精神,就是中国乐学(美学)之精神;中国之乐学就是中国之美学"①。事实上,中国古典"美学"与西方之哲学美学无论在内涵还是在外延上都存在较大差距,诗性思维或乐感思维亦不同于理性思维,古典乐论中蕴含的对形上之思的演绎、对概念范畴之规定、对艺术思维之探索无疑可以视为一种中国特有的"美学"形态。在这个意义上,对某一特定时期乐论及其蕴含的美学观念、美学范畴的考察便可以最大限度地了解甚至补充这一时期的美学思想,基于这种想法,笔者不揣浅陋,以魏晋乐论及其对时代美学思潮的转化之功为考察对象进行粗率探索,希望对魏晋乐论的独特地位有所廓清。

第一节 "乐"的内涵及其分化

在先秦美学体系中,"乐"(读如月)不仅是一种诗乐舞统一的总体性艺术概念,更是一个与"同"、"和"、"礼"、"仁"等相似的美学概念。在孔子看来,乐是圆融之人性的诗意存在形态,所以他说"兴于诗,立于礼,成于乐"

① 劳承万:《中国古代美学(乐学)形态论》,中国社会科学出版社 2010 年版,第6页。

(《泰伯》),人以诗为起点,以礼为行为规范,在乐的境界中实现君子人格。 与此相类,《乐记》言:"礼以道其志,乐以和其性",更明确地点明了乐是与 人性更为接近的艺术形态。若对美学层面的"乐"进行详细分析,我们会发 现其重要的内涵是"乐"(读如勒),即对快乐的追求。《乐记》便直言"乐 者,乐也",目前有很多研究者据此便认为《乐记》存在对无功利之快乐的承 认,甚至称这一观点是《乐记》的进步之处。但笔者认为,《乐记》所言之乐 (读如勒)并非纯然的快乐,而是带有伦理性的快乐,是一种符合儒家审美标 准的快乐,这种快乐的基本内涵是儒家之"德",其在《乐象》篇中称"德者, 性之端也",在《魏文侯》篇中又言"德音之谓乐"。因此绝不能将此处之快 乐与日常意义上的感官快乐或无功利的精神快乐相等同,而是一种带有道 德内涵的君子式快乐,只有理解这一点方能对以《乐记》为代表的儒家乐论 有更通透的把握。事实上,这种倾向早在孔子思想中便已萌芽,《论语・阳 货》言:"礼云礼云,玉帛云乎哉?乐云乐云,钟鼓云乎哉?"即认为礼与乐的 本质并非仅是玉帛、钟鼓之类的外在形式,其最本质要素应是充满道德内涵 的恭敬和快乐。何以知之?以乐为例,《论语·述而》言:"子在齐闻《韶》, 三月不知肉味,曰:'不图为乐之至于斯也。'"这段话表明孔子对相传舜帝 时期的《韶》乐的青睐,在另一段语录中也进一步印证了这种态度,《论语· 八佾》言:"子谓《韶》:'尽美矣,又尽善也。'谓《武》:'尽美矣,未尽善 也。'"此段中的《大武》乐实际上是周武王时期的音乐,整个舞曲分六段(即 "六成"),《乐记・宾牟贾》篇尝载宾牟贾侍坐于孔子,借孔子之口说出《大 武》乐的演出程序:"且夫《武》始而北出;再成而灭商;三成而南;四成而南 国是疆;五成而分,周公左、召公右;六成复缀以崇。天子夹,振之而驷伐,盛 威于中国也。分夹而进,事早济也。久立于缀,以待诸侯之致也。"总体看 来,将《武》乐看作对武王伐纣过程的模仿,打下为过,至于其六成所奏之乐

章,不同学者则多存争议①,兹不议。事实上,《武》乐仍是孔子钟情的对象,所以他才有"行夏之时,乘殷之辂,服周之冕,乐则韶舞"之说,那么下面的问题,《武》乐究竟在哪一层面不如《韶》乐?如孔子所言,《武》乐由于雄壮的演出阵容,所以在形式层面已"尽美矣",所缺乏者当在内涵层面探求,《武》乐较之《韶》乐多出"杀伐之气",这是不符合儒家温柔敦厚的审美理想的,故此叶朗先生总结称:"在孔子看来,艺术必须符合道德要求,必须包含道德内容,才能引起美感。"②而以《乐记》为代表的后世乐论恰恰继承了孔子的这一基本倾向,所以反观《乐记》中"乐者,乐也"的观点,不难得出其所推崇之快乐应为君子式的快乐。而这种快乐无疑带有着鲜明的道德纯粹性和理想性,从而超越感官之乐和精神之乐层面。

这种倾向在魏晋时期获得了极大的扭转。笔者认为魏晋乐论仍十分强调音乐给人带来的快乐,但已悄然发生了从形而上到形而下的转向,或者说发生了从道德到生活、从君子到民众的转向。在《声无哀乐论》中嵇康有"乐云,乐云,钟鼓云乎哉? 哀云哀云,哭泣云乎哉?"的句子,其上半句源于上文中提到的《论语·阳货》篇孔子对礼乐本质的分析,礼与乐并提,《论语·阳货》篇应读为"悦",但在嵇康《声无衰乐论》中则将之与"哀"并提,所以此处之"乐"当读如"勒"。这种用法看似不经意,实则蕴含着以嵇康为代表的魏晋文人的深人思考,亦是他们美学思想进步性的一个缩影,这种进步的突出表现便是对艺术领域无功利之快乐的追求。与对这种快乐的追求相一致,包括阮籍和嵇康在内的魏晋文人普遍反对汉代乐论所提倡的"以悲为乐(音乐)"的艺术观念,阮籍在《乐论》中有这样的话:"乐奏而流涕,此非皆有忧者也,则此乐非乐也。"③即是说闻乐而心生感伤,并非源于人之内

① 如王国维在《观堂集林》书中有《周〈大武乐章〉考》一文; 孙作云在《诗经与周代社会研究》中有《周初大武乐章考实》一节; 张西堂在1959年第6期《人文杂志》上发表《周颂〈时迈〉本为周大武乐章首篇说》一文; 阴法鲁在1982年第4期《舞蹈论丛》上发表《诗经中的舞蹈形象》一文; 作者杨向奎在《宗周社会与礼乐文明》一书中有"诗与乐舞"的论述; 姚小鸥在《诗经三颂与先秦礼乐文化》一书中都有对《大武乐章》的考察,争议焦点多集中在所奏乐章的顺序层面。

② 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1985 年版,第46 页。

③ 陈伯君:《阮籍集校注》,中华书局1987年版,第99页。

心,而是由于此时的音乐不具备快乐的属性。如果说此段话尚无法证实际 籍对音乐所带来的快乐的明确态度的话,那么下面一段话则将其倾向表露 无遗:"诚以悲为乐,则天下何乐之有?天下无乐,而有欲阴阳调和,灾害不 生,亦已难矣。乐者,使人精神平和,衰气不人,天地交泰,远物来集,故谓之 乐也。今则流涕感动,嘘唏伤气,寒暑不适,庶物不遂,虽出丝竹,宜谓之哀, 奈何俛仰叹息以此称乐乎! 昔季流子向风而鼓琴, 听之者泣下沾襟, 弟子 曰:'善哉乎鼓琴!亦已妙矣!'季流子曰:'乐谓之善,哀谓之伤;吾为哀伤, 非为善乐也。'以此言之,丝竹不必为乐,歌咏不必为善也;故墨子之非乐也。 悲夫! 以哀为乐者。"①从这段文字可以看出,在阮籍眼中乐(音乐)可以作 用于人的精神气质层面,并使"天地交泰,远物来集",所以可以用乐(快乐) 定义其本质,从而反对"以悲为乐"和"以哀为乐"。音乐史家蔡仲德先生认 为"以悲为乐"和"以哀为乐"当存两意,即以悲为"音乐"和以悲为"喜乐", 前者就是悲乐,而后者则是以悲为美。② 笔者认为悲乐之中自然含有对以悲 为美的认同,由此可以说阮籍对"以悲为乐"的否定一方面是对悲乐的否定, 更重要的是在美学层面使我们看到他对悲情意识的抛弃,以及对喜乐之情 的肯定。

但必须承认的是,虽然阮籍对"以悲为乐"持否定态度,但其理论的出发点仍然属于儒家一系,在其《乐论》中多可以见到对先圣雅乐的推崇、对乐之移风易俗功能的承认,而其对悲乐的否定,原因在于他将悲乐看作淫乐的一种体现。因此足可见阮籍乐论的两面性。但在嵇康乐论中则没有这种不彻底性,表现出对悲乐的彻底否定和对审美快乐的最终承认。嵇康的乐论思想实际上是其玄学思想的一部分,其在《养生论》等篇目中提到的修性报神、安心全身的主张对艺术思想有较大影响,通过对琴乐的欣赏寄托"俯仰自得,游心太玄"的理想,在他看来"处穷独而不闷者,莫近于音声也"(《琴赋》)。这里值得注意的是,在嵇康的众多乐论篇目中很少以"乐"(读如月)

① 陈伯君:《阮籍集校注》,中华书局 1987 年版,第 99-100 页。

② 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2003 年版,第 483 页。

立论,而往往代之以"音声"、"音"或"声"概念,早在《乐记》中便有对声、音、乐三个概念的区别,总的来说,前两者纯粹是形式概念,而乐则属于具备道德伦理内涵的概念。据此,不难看出嵇康的良苦用心,具体言之嵇康一方面肯定了音乐形式的独立审美价值,另一方面也充分肯定了音乐之形式给主体带来的独特审美快感。在《与山巨源绝交书》中他自述其志:"今但愿守陋巷,教养子孙……浊酒一杯,弹琴一曲,志愿毕矣。"从中可以看出,他试图在现实平淡的生活和简单的艺术享受中获得最大的人生满足,同样的例子尚有许多:"琴诗自乐,远游可珍。含道独往,弃智遗身"(《兄秀才公穆人军赠诗十九首》之十八)、"流咏兰池,和声激朗。操缦清商,游心大象"(《酒会诗七首》之四)、"弦超子野,叹过绵驹,流咏太素,俯赞玄虚"(《杂诗》)等等。总而言之,嵇康是从"越名教而任自然"的基本出发点来反对悲乐,提倡快乐的,所以可以肯定在嵇康眼中"乐者,乐也"的古老命题已经具备了新意。

事实上,阮籍、嵇康等人乐论对以悲为美的摒弃以及对审美快乐的追求,其影响是较为深远的。南北朝时期的刘昼便直言:"夫乐者,声乐而心和,所以名为乐也,今则声哀而心悲,洒泪而嘘唏,是以悲为乐也。若以悲为乐,亦何乐之有哉?今悲思之声,施于管弦,听音者不淫则悲;淫则乱男女之辨,悲则感怨思之声,岂所谓乐哉?"①这里需要强调的是,魏晋乐论与真正的艺术实践乃至士人心理的基本走向似乎存在较大差异。事实上,魏晋乐论与东汉以来风雨飘摇的政局以及内心苦闷而无法疏解的士人心态相关,悲情意识一直是当时文人的主导情愫,文学领域从《古诗十九首》中的征人离思,到建安文学慷慨悲凉的主体挣扎,再到正史时期的隐士悲歌,无不表明这一时期的艺术创作主题带有浓重的感伤情调。所以有研究者便据此认为在音乐思想和音乐美学领域也有同样表现,殊不知尽管艺术实践与美学思想在大多数情况下表现出趋同的态势,但这种联系则不是绝对的。魏晋乐论体现出的美学倾向便是如此,如上文所述这一时期的乐论思想更多的

① 刘昼:《刘子》,文渊阁四库全书本,第848册,第889页下。

是对艺术带来的无功利之快乐的美学追求,将"乐"(快乐)看作这一时期特有的美学范畴并不为过。导致这种情况的原因很复杂,但笔者认为其中最主要者一方面与玄学思想追求纯粹的人性完善有关,另一方面也与士人群体追求远离现实痛苦的主体愿望关系密切,无功利的审美之乐成为他们暂时休憩内心的港湾。

第二节"和"的自然转向

以《乐记》为代表的先秦儒家乐论承认"和"这一美学概念的价值,往往 将其系统化为阴阳之和、人身之和、政治之和,而最终旨归当为政治之和,或 者说伦理之和。但是这种风尚到了魏晋则有所不同,也可以说"和"这一美 学概念的内涵在潜移默化之中发生了转变,表现为伦理层面的"和"向主体 精神层面之"和"滑移。这种趋势的肇始点是阮籍《乐论》,但必须承认由于 特殊的时代限制,加之阮籍自身在名教与自然之间的游离,导致该文体现出 两面性,一方面认为"圣人立调适之音,建平和之声,制便事之节,定顺从之 容,使天下之为乐者,莫不仪焉。……歌咏诗曲,将以宣和平,著不逮也"。 在社会政治层面观照乐之"定万物之情,一天下之意"的价值。而另一方面 则提出"乐者,使人精神平和,衰气不入,天地交泰,远物来集,故谓之乐也" 的观点,承认乐具有作用于人之精神并使精气平和的功效,很显然乐之"和" 在阮籍眼中是带有双重性的,且自始至终并未获得较为圆融的调和。这种 状况在嵇康乐论中则获得了极大改善,嵇康在《琴赋》中以"琴德"为切入 点,一方面主张琴音(而非琴乐)的作用,但又有意规避儒家"移风易俗"的 既有认识,着眼于琴音对个人性情"导养神气,宣和情志"的价值。另一方面 承认琴之"音声"自身的独立性。全文盛赞琴之"音声"而非琴"乐",称其 "性洁静以端理,含至德之和平"、"感天地以致和",虽然此处也提到了琴音 "致中和"之效,但此"和"与儒家伦理之和相异,为自然之和。

嵇康的这种倾向在《声无哀乐论》中表现得最为集中,鲁迅在《魏晋风度

及文章与药及酒之关系》一文中称嵇康"思想新颖,往往与古时旧说反 对"①,在嵇康看来音声属于客观存在物,"音声之作,其犹臭味在于天地之 间。其善与不善,虽遭浊乱,其体自若,而无变也"、"声之与心,殊涂异轨, 不相经纬"。正是在这种观念指导下,嵇康采取一种迥异于先秦儒家的音乐 眼光来看待音声的固有本质,反对"和声"源自人心,更与主体的哀乐无关, 所以他说:"夫哀乐自以事会,先遘于心,但因和声,以自显发。"即是说和声 只是触动人之先在的主观感情而已,哀乐之情并非蕴含在音声之中,只是欣 赏主体自身存在或喜或悲的情感,听到节奏或是舒缓或是急迫的音乐,便人 为地将之与自己的悲喜相结合而已,所以嵇康反复强调"和声之感人心,亦 犹酝酒之发人性也"。这就对先秦儒家"乐者,生人心者也"的固有认识给 予了致命一击,在嵇康看来音声可"感动"人心,但绝非"源自"人心,这便回 到了《声无哀乐论》的总体立场,"声音自当以善恶为主,则无关于哀乐"。 声音的衡量标准是优美与否,而与主体的哀乐之情关系不大。在传统儒家 乐论体系中,往往体现出如下逻辑:主心--音声--客心,创作主体心中存在 喜乐,进而外化为音声等艺术形式,最终通过潜移默化的方式作用于受众, 而达到"移风易俗,天下皆宁"的境界。而以嵇康为代表的魏晋乐论则将这 一体系割裂开来,取消了"主心"的决定性地位,而代之以"音声一客心"的 全新模式。这种艺术形式的高扬实际上是与魏晋整体的审美风尚相暗合 的,如鲁迅先生言魏晋实现了人的觉醒和文的觉醒。对于嵇康及其《声无哀 乐论》的认识,张少康先生也曾提出与鲁迅先生类似的观点,在笔者看来恰 是切中肯綮的,张先生称:"汉魏之交,中国古代文学思想和文学批评的发展 有一个很大的变化,简单地说是从以经学思想为指导的文学理论批评,向以 玄学道家思想为指导的文学理论批评的转化,也就是从偏重文学外部规律 向偏重文学内部规律的转化",在张先生看来,"从理论上否定儒家文艺思 想,确立了玄学首家文艺思想指导地位的,不是曹王,不是陆机;不是《典 论·论文》,不是《文赋》;不是文学批评,而是音乐批评,是嵇康,是他的《声

① 《鲁迅全集》第三卷,人民文学出版社 2005 年版,第533 页。

无哀乐论》"。①

所以,嵇康乐论与先秦儒家乐论的最大不同在于不是从政治伦理层面 看待乐的教化功能,而是从主体精神的角度看待乐的作用,看到了"音乐带 有令人解放"的审美作用。那么,这种审美作用的产生是否需要其他条件 呢?在嵇康看来,音声有燥静,人心有悲喜,两者虽然并无直接的派生关系, 但在性质上相类性。所以,嵇康在《声无哀乐论》中十分重视对音声自身属 性的挖掘探讨,他说:"音声有自然之和,而无系于人情。克谐之音,成于金 石;至和之声,得于管弦也。"嵇康反复强调音声的"自然之和"乃至"克谐之 音"、"至和之声",实际上便说明他已开始从形式层面看待音乐的属性,已 经从伦理化乐论向审美化乐论转向。在《声无哀乐论》中对音声"自然之 和"的描述,集中表现为对"声比"的重视,此"比"当有"和谐"、"合适"之 意,所谓"言比成诗,声比成音"是也。而对"声比"的进一步规定则为音律 之"集比"和节奏之"和比",前者集中表现为五声、十二律配合得相得益彰, 自然流畅,悦耳动听,所谓"宫商集比,声音克谐"是也。后者集中表现为音 乐节奏上的自然天成,节奏配合得恰到好处自然便可对人之心情产生影响, 所谓"声音和比,感人之最深者也"、"声音和比,人情所不能已者也"。正是 出于对音声自身规律的重视,所以嵇康才可以脱离儒家伦理思想的窠臼,客 观而辩证地看待音声,乃至音声的作用,这就跳出了传统儒家乐论的藩篱, 只以音声的自然属性乃至是否和谐悦耳为衡量音声好坏的唯一标准,以此 为指导,他甚至直言:"若夫郑声,是音声之至妙"(《声无哀乐论》)、"新声 熮亮,何其伟也"(《琴赋》)。

至此,可知在魏晋乐论中对"和"这一美学范畴的认识已经悄然发生改变。在阮籍乐论中已经开始由社会伦理之"和"向主体精神之"和"滑移,而在嵇康乐论中则将这种趋势进一步推进,儒家伦理因素变得微乎其微,因此便将主体精神之"和"的内涵从"审美自由"的角度进行填充,完全从纯形式的角度看待其作用,而这种作用能够发生又取决于音声形式的自身之和,所

① 张少康:《文心与书画乐论》,北京大学出版社 2006 年版,第140 页。

以嵇康也是从纯形式的角度看待乐的本质的,正如钱锺书在《谈艺录》中言: "乐无意,故能涵一切意。吾国则嵇中散《声无哀乐论》说此最妙,所谓:'夫唯无主于喜怒,无主于哀乐,故欢戚俱见。声音以平和为主,而感物无常;心志以所俟为主,应感而发。'奥国汉斯立克(E. Hanslick)《音乐说》(Vom musick alisch Schônen)一书中议论,中散已先发之。"①所以可以认为,"和"这一美学范畴在魏晋乐论中发生了由伦理性向审美性的转向,而其在音乐领域的表现恰是整个时代美学潮流转变的一个缩影。

第三节 "气"与"声"、"韵"之关系

"气"是中国最古老的哲学/美学范畴之一,萧萐夫先生说:"气,是中国传统哲学中最基本、最广泛、函摄丰厚而衍变繁杂的范畴之一。历代气论,即关于气的学说或理论规定,也具有极大的包容性。"②老庄哲学将之目为本体论概念,从世界本源及化生万物的角度讨论气,孔孟思想则更多从人性论角度对之进行观照,"血气"、"浩然之气"是他们关注的对象,而无论本体论还是人性论必然会对中国艺术之精神产生重要影响,"毫无疑问,中国古典艺术精神与审美文化是浸染于中国的气论文化之中,受其影响并被其塑造"③。就乐论而言,真正对古代气论进行系统运用并对之进行建构的当在汉代,受天人感应、阴阳五行观念之影响,汉代乐论带有鲜明的神秘性,其中作为七纬之一的《乐纬》便是如此,在《乐纬》中以"自然之气"为逻辑基础构建了包罗万象的阴阳五行体系,亦将《乐记》之"血气"概念发展为内在的道德律令和外在的阴阳之气。最终以"和气"概念实现了对自然之气、人之血气、阴阳之气以及政治之气的全面整合。而魏晋乐论则在此基础上进一步拓展,表现为与声、韵等范畴的融合。

① 钱锺书:《谈艺录》(下),三联书店 2001 年版,第822 页。

② 李志林:《气论与传统思维方式》序 II,学林出版社 1990 年版,第5页。

③ 王振复等:《中国美学范畴史》第一卷,山西教育出版社 2006 年版,第125 页。

气与声的组合是为"声气",美学意义上的声气概念最早出现于魏晋时期的乐论之中,《魏书·乐志》中有对陈仲儒论乐的记载,其中便提及"声气"概念,称:"黄钟为声气之元,其管最长,故以黄钟为宫,太簇为商,林钟为徵,则宫徵相顺。"①又《晋书·律历志》:"建日冬至之声,以黄钟为宫,太蔟(簇)为商,姑洗为角,林钟为徵,南吕为羽,应钟为变宫,蕤宾为变徵,此声气之元,五音之正也。"②《魏书》对音乐材料的记载主要集中在《乐志》之中,《晋书》则集中在其《律历志》中,从上述文字不难看出,在魏晋时期"气"这一哲学概念已经逐渐脱离其形而上的特性,开始与音乐的形式因素"声"相融合,从而构建了魏晋乐论中独特的美学范畴。事实上,魏晋乐论多少仍带有汉代气论思想的影子,多从气的角度谈及音律,《魏书·乐志》开篇即提出"气质初分,声形立矣"③的观点,而随着"声"与"气"关系的进一步确定,魏晋时期也逐渐将"声气"概念运用到文学批评和人物品评方面。

就文学批评而言,文学之声律与音乐之音律本身便存在天然联系,沈约在《宋书·谢灵运传论》中便说:"夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异。妙达此旨,始可言文。"④从中不难看出时人对声律与音律之间关系的理解,正是基于这种认识刘勰及当时其他音律论者在进行文学创作和文学欣赏时经常从音乐角度或者从乐论角度看待文学,《文心雕龙·神思》言"循声律以定墨",《声律》篇亦言"音以律文,其可忽哉"。进而,刘勰自然也注意到了"声气"这一美学范畴,总体上他承认创作者的才性、气质与"声气"关系密切,所以他说:"夫有肖貌天地,禀性五才,拟耳目于日月,方声气乎风雷,其超出万物,亦已灵矣。"(《文心雕龙·序志》)在此基础上,他才认为由人创作出来的作品自然应当符合"声气"的本性,所谓"夫才量学文,宜正体制,必以情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌

① 魏收:《魏书》卷一百九,中华书局 1972 年版,第 2834 页。

② 房玄龄:《晋书》卷十六,中华书局1974年版,第479页。

③ 魏收:《魏书》卷一百九,中华书局 1972 年版,第 2825 页。

④ 沈约:《宋书》卷六十七,中华书局1974年版,第1779页。

肤,宫商为声气"(《文心雕龙・附会》)是也。

就人物品评而言,魏晋南北朝时期人物评点之风十分盛行,而对人物进行品评往往不简单局限于单纯的生活和身体层面,人的风貌气质、人格修养才是最被关注的重点,在这种背景之下很多哲学或美学范畴被广泛借用并与其他领域概念相嫁接,"声气"便是如此。下面是笔者在史书中辑索的几个例子,从中可以窥得一斑:

及至军所,将欲临陈,四面拜诸将士,自陈家国灭亡,蒙朝廷慈覆,辞理切至,声气激扬,涕泗横流,三军咸为感叹。(《魏书·刘昶列传》)①

娇于是创建行庙,广设坛场,告皇天后土祖宗之灵,亲读祝文,声气激扬,流涕覆面,三军莫能仰视。(《晋书·温峤列传》)②

(长孙)览有口辩,声气雄壮,凡所宣传,百僚属目。帝每嘉叹之。 (《北史·长孙道生列传》)③

鱼俱罗,冯翊下邽人,身长八尺,膂力绝人,声气雄壮,言闻数百步。 (《北史·鱼俱罗列传》)^④

通过这些例子,不难看出"声气"在魏晋南北朝时期已经作为一个独立的美学概念运用到了人物品评领域,而通过上文梳理可知,这一概念的肇始点是先秦美学中的"气",而其生发点是魏晋乐论对"气"的改造,从而形成独立的"声气"范畴,并逐渐衍生到艺术批评和人物品评领域。

可以说,魏晋乐论对"气"的改造又并非仅仅局限于单纯的"声气"概念,与之相类魏晋乐论又将之与"韵"概念相融合,从而形成"韵气"说。"韵"字早在先秦时期便已出现,但尚未成为美学概念,"大体说来,'韵'范

① 魏收:《魏书》卷五十九,中华书局1972年版,第1308页。

② 房玄龄:《晋书》卷六十七,中华书局1974年版,第1794页。

③ 李延寿:《北史》卷二十二,中华书局1974年版,第828页。

④ 李延寿:《北史》卷七十八,中华书局1974年版,第2641页。

畴作为与艺术美学特质关联的概念,是在魏晋时期出现的"①。又据《广雅》和《说文解字》(徐铉增补的十九字之一)都释"韵"为"和",而《说文解字》释"和"为"相应也,从口禾声"②,据此罗振玉、郭沫若等学者都不约而同地将"和"看作音乐领域概念。③尽管在严格意义上"韵"与"和"尚存在一定的差异,如《文心雕龙·声律》便提到"异音相从谓之和,同声相应谓之韵"。认为两者的差别在于前者是不同类型的音律、节奏的配合,而后者则倾向于同声相应。但通过上述考证可以肯定的是"韵"最初与音声的密切配合相关,汉代蔡邕《琴赋》中有"繁弦既抑,雅韵乃扬",南朝谢庄《月赋》有"若乃凉夜自凄,风篁成韵"的句子,魏晋时期又相继出现声韵、押韵、切韵等概念。这些例证无不表明,"韵"是从音乐领域产生的概念,之后才逐渐上升到美学领域。而笔者认为"韵"的美学化在魏晋时期肇始于乐论,之后才波及画论、文论等领域,进而成为一种具有普适性的美学范畴,而与"气"的融合恰是这一范畴走向成熟的标志。

在魏晋乐论中较早涉及"气"与"韵"两个概念的,应是嵇康的《声无哀乐论》,其中有"今以晋人之气吹无韵之律,楚风安得来人其中,与为盈缩邪?"的句子,这句话的意思是说用晋人之"气"吹奏"无韵"的音律,楚国之"风"是不会在这里出现并与其同步的。意在表明音乐与政治、风俗等因素并无直接关联,与其"声无哀乐"的观点相统一。此处,"气"与"韵"两个概念的含义并不是简单的气息和韵律可以完全涵盖的,"气"既包括人之"血气"亦含有"阴阳之气"的因素,而"韵"既是指表层声律,又含有与自然和合的味道,进而"无韵之律"也多少带有形而上的抽象意味。但不可否认的是,在嵇康乐论中尽管已经将这两个概念连用,但毕竟带有偶然的性质,且两者并未组合成独立的美学概念。这种现象在刘勰《文心雕龙》处得到了扭转,

① 王振复等:《中国美学范畴史》第二卷,山西教育出版社 2006 年版,第 219 页。

② 许慎:《说文解字注》,段玉裁注,上海古籍出版社 1981 年版,第57页。

③ 清人罗振玉在《增订殷墟书契考释》中则同意《说文解字》之说,释"和"为"调和"(见周法 高主编:《金文诂林》,香港中文大学出版社 1974 年版,第 3765 页)。郭沫若以《尔雅·释乐》为依据将"和"解为一种编管簧乐器。

所以,"韵气"实际上是刘勰从音乐文学角度对魏晋美学的一种重要贡献,但令人不解的是,这一概念却并未在当时乃至后世盛行开来,反而与之仅存在词序之别的另一概念"气韵"却成为美学主流。众所周知,"气韵"概念的流行赖于南朝谢赫《古画品录》中绘画六法之"气韵生动"之说,很显然"气韵"一词当与造型艺术关系更近,按照叶朗先生的论断,"气韵"之"气"是一种"画面元气",这种元气是"宇宙元气和艺术家本身的元气化合的产物",而"韵"是"从当时的人物品藻中引过来的概念,是就人物形象所表现的个性、情调而言的。"①而根据上文,若对叶朗先生观点有所延伸的话,"韵"源于当时人物品藻自然不错,但其根本当源于音乐美学无疑。实际上深究"韵气"与"气韵"两个概念便会发现,前者是以"韵"统"气",表现为对形式因素的高扬,这一基本内涵便限制了对其外延进行有效扩充的可能性,

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社 1985 年版,第 220 页。

因此这一概念便仅仅囿于音乐文学领域;后者则以"气"统"韵",且此"韵"的外延已经被最大程度扩充,加之"气"这一范畴在中国哲学、美学领域的普适性解释作用,所以"气韵"概念便具有了通用性,并成为美学史之主流。但笔者认为,尽管魏晋南北朝时期的"韵气"说并未获得充分发展,但毕竟抓住了中国文学与音乐的密切关系,所以本书认为这一概念应引起美学研究者乃至文论研究者的重视。

由上述分析可以认为,魏晋乐论的意义已经远远超出了固有的音乐领域,其蕴含的诸多艺术思想、美学范畴具有广泛的可通约性。同时,它也具有十分重要的思想史意义,不仅可以从中窥得特定时代的思想状况,而且也是哲学、美学、文学倾向发生转折的缩影。就本书所述的相关问题而言,魏晋乐论作为艺术领域的先锋实现了对美学思想和美学范畴的重塑,起到了重要的承上启下作用。

第八章 唐宋乐论之关系探析

在宋代音乐实践中存在雅乐与俗乐互相博弈的复杂现象,出于重建古代"乐统"的考虑,宋代对雅乐、俗乐的定义开始产生变化。宋代之前,雅乐遵循"心一诗一歌一声律一乐歌"的顺序,歌诗一体,"非于诗外求歌"。而宋代对雅乐的定义虽然也遵循歌诗一体的传统,但更重要的是产生了先有声律后填词作诗,即"声律一歌"的模式,事实上,随着俗乐的盛行,尤其是曲子词的广泛流行,宋代歌诗有了从"由词定乐"向"倚声填词"的转向,并在此基础上进一步区分雅与俗,这也使得"雅乐"与"俗乐"概念同原初意义上的雅俗概念产生偏离。具体来讲,宋代乐论与宋前乐论相比侧重从两个方面定义雅俗,而这两个方面并非无源之水,本章通过检索文献发现这与宋人对白居易及其乐论的接受关系密切。

第一节 宋人对白居易乐论之接受

实际上,由于唐代俗乐的繁盛,雅俗的界限已经开始模糊,到了宋代,出于维护文化自足体的考虑,人们开始努力肃清唐人影响,试图恢复并建立雅正之乐统。因此唐人的很多乐论思想被人为地屏蔽掉了,但白乐天却是个例外。甚至可以说,对白乐天的接受是宋代乐论乃至文化一个十分重要的现象。兹列数例于下:

1. 吴聿《观林诗话》:"乐天云'近世韦苏州歌行,才丽之外,颇近兴·130·

讽。其五言诗文,又高雅闲淡,自成一家之体,今之秉笔者,谁能及之。'故东坡有'乐天长短三千首,却爱韦郎五字诗'之句。然乐天既知韦应物之诗,而乃自甘心于浅俗,何耶?岂才有所限乎?"

- 2. 佚名《环溪诗话》:"环溪自岳阳回,始往见张右丞。奉诗一册,以书序慕效四子之意云:'某方其幼也,情性虚静,无事营为,则慕渊明。及其少长,志气稍动,务为飘逸,则慕太白。辞气一纵,非大快无已也,则慕卢仝。觉其狂甚,稍归纯正,则慕乐天。'"
- 3. 胡仔《苕溪渔隐丛话》引《王直方诗话》云:"东坡平日最爱乐天之为人,故有诗云:'我甚似乐天,但无素与蛮。'又:'我似乐天君记取,华颠赏遍洛阳春。'又:'他时要指集贤人,知是香山老居士。'又:'定似香山老居士,世缘终浅道根深。'而坡在钱塘,与乐天所留岁月略相似,其诗云'在郡依前六百日'者是也。"
- 4. 陈师道《后山诗话》云:"学诗当以子美为师,有规矩故可学。退之于诗,本无解处,以才高而好尔。渊明不为诗,写其胸中之妙尔。学杜不成,不失为工,无韩之才与陶之妙,而学其诗,终为乐天尔。"
- 5. 周必大《二老堂诗话》:"白乐天为忠州刺史,有《东坡种花》二诗,又有《步东坡》诗云:'朝上东坡步,夕上东坡步。东坡何所爱,爱此新成树。'本朝苏文忠公不轻许可,独敬爱乐天,屡形诗篇。盖其文章皆主辞达,而忠厚好施,刚直尽言,与人有情,于物无着,大略相似。谪居黄州,始号东坡,其原必起于乐天忠州之作也。"
- 6. 何溪汶《竹庄诗话》(评山谷《谪居黔南十首》):"……然敷衍剪裁之说非是,盖山谷谪居黔南时,取乐天江州、忠州等诗,偶有会于心者,摘其数语,写置斋阁,或尝为人书,世因传以为山谷自作。然亦非有意与乐天较工拙也。诗中改易数字,可为作诗之法,故因附见于此。"

由此可知,宋人对乐天的评价极高,对白乐天的接受也是十分自觉的,或隐括其诗句,或继承其诗艺,其中不乏苏东坡、黄山谷等文学巨匠。宋代 乐论受白乐天影响极大,尤其在对待雅俗问题上更是如此。而宋人推崇乐

天的理由在于对"淡"的追求,在这一点上宋人远绍渊明,近习乐天。梅尧臣 称:"方闻理平淡,昏晓在渊明。"钱锺书亦总结称:"渊明文名,至宋而极。"① 对此,王顺娣在《宋代诗学平淡理论研究》一书中征引了大量材料②,不赘 述。而本书认为,宋人之"淡"的美学追求自然与渊明乃至老庄、魏晋思想不 无关系,但由于时代的限制,宋人只是将其作为一个理想的彼岸来看待,而 真正对他们起到触动作用的要数乐天。宋人对乐天的接受亦较为复杂,乐 天文风有两个特点,一是内容上以"唯歌生民病"为主,一是形式上以追求平 淡通俗为旨归。而宋人对乐天推崇的原因主要取其后者。王若虚对乐天诗 风的评价, 道出了宋金两代对乐天的接受态度, 称: "乐天之诗, 情致曲尽, 入 人肝脾,随物赋形,所在充满,殆与元气相侔。至长韵大篇,动数百千言,而 顺适惬当,句句如一,无争张牵强之态。"③就是说在宋人看来,乐天忧国忧 民的情怀属于一种外部情怀,而宋立国后国家处于暂时的安定状态,因此这 种情怀便暂时没有了指向,相反宋人却开始有意识地建构自己的文化体系, 这样整个文化指向便由外部而转向了内部,试图在更高层次的平淡中追求 真味和理趣,所以"不事雕琢,直写性情"④的白乐天便进入了他们视野。即 是说,宋人主要吸收了白乐天"元和体"所表现出的自然天成的因子,而摒弃 了其"新乐府"中所表现出的讽喻风格,宋代文坛以徐铉、徐锴、王禹偁等人 为代表的"白体"诗风之盛行就是一个显例。

而白乐天文风平淡通俗的原因在于其重新对雅俗问题进行认识。白居易眼中的大雅是在平淡的形式中富有深意,而不在于单纯形式上的不随流俗,所谓"诗到香山老,方无斧凿痕"⑤是也。正如学者蹇长春所言:"他(指乐天)显然自觉地摒弃了我国古典美学中关于'雅俗'的传统观念。唯其如此,他才能在创作实践中表现出一种'前不学古人样,后不照来者议'的创新

① 钱锺书:《谈艺录》,三联书店 2001 年版,第 258 页。

② 王顺娣:《宋代诗学平淡理论研究》,巴蜀书社 2009 年版,第 42—43 页。

③ 王若虚:《滹南遗老集》,四部丛刊初编缩本,第284册,第196页上。

④ 何良俊:《四友斋丛说》,中华书局 1959 年版,第 226 页。

⑤ 张镃:《南湖集》,文渊阁四库全书本,第1164册,第566页下。

精神,甚至也不拘守所谓'盛唐门户'。"①而白居易这种对雅俗概念的重新 认识恰恰对宋人产生了重要影响。其与本书相关的音乐思想(或称为乐论) 关系更为密切。音乐在白居易的生活中占有重要地位,他是唐代少有的音 乐诗人之一。"本性好丝桐,尘机闻即空。一声来耳里,万事离心中。清畅 堪销疾,恬和好养蒙。尤宜听《三乐》,安慰白头翁。"(《好听琴》)白氏将 "琴"看成是平生"酷好三事"之一,"性嗜酒、耽琴、淫诗"(《醉吟先生传》)。 对琴乐的喜好伴其终生,至老不休,"老去将何散老愁,新教小玉唱《伊州》。 亦应不得多年听,未教成时已白头"(《伊州》),同时在其文集中尚有众多以 琴、琵琶为题的诗歌。而且据考证,其多与乐人交往,可考者 45 位,包括宫 廷乐人8位,府县乐人22位,家乐13位,青楼乐人2位。②他亦有多篇论乐 文章,如《沿革礼乐》、《复乐古器古曲》、《议礼乐》,以及《琵琶行》、《霓裳羽 衣歌》、《问杨琼》、《华原磬》等众多论乐诗。其对音乐的看法在唐代文人中 独树一帜,这些足以为宋人对白居易乐论思想的接受提供可能。与宋代文 人对乐天文风的选择性接受相似,其乐论思想对宋人乐论的影响也有主次 之分。对雅俗的认识恰是主要层面。这便回到本节开始时的问题上,即宋 人究竟从哪两个方面重新定义雅俗?下文详论之。

第二节 宋人乐论对声律之淡的追求

明人胡震亨《唐音癸签》曰:"唐人诗谱入乐者,初、盛王维为多,中、晚李益、白居易为多。"③白居易新乐府是非常注重诗乐配合的体裁,自汉代诗乐分途以来,歌诗传统近乎断绝,而白氏的这种努力不但是对诗歌的挽救,更是对音乐地位的提升。因为一直以来文人已经习惯将徒诗目为雅诗,而将配乐之诗视为俗唱,所以无论是诗还是乐,到了白居易这里其雅俗标准重

① 蹇长春:《白居易论稿》,敦煌文艺出版社 2005 年版,第 256 页。

② 柏红秀:《白居易与乐人交往考》,载《盐城师范学院学报》2008年第6期。

③ 胡震亨:《唐音癸签》,上海古籍出版社1981年版,第275页。

新定位。就音乐而言,白居易对传统意义上的民间俗乐进行了重新认识,《竹枝词四首》云:"江畔谁人唱《竹枝》? 前声断咽后声迟。怪来调苦缘词苦,多是通州司马诗。"《听歌六绝句》之二云:"管急弦繁拍渐稠,《绿腰》宛转曲终头。诚知《乐世》声声乐,老病人听未免愁。"据任半塘先生考证,虽《竹枝》有七言二句、七言四句两体之别,且具体产生时间不同,但皆为当时民歌,而白居易所听《竹枝》很可能为七言四句体,"本调原生长民间,其始必亦在盛唐以前"①。而《绿腰》又作《六幺》、《录要》,为胡曲,《齐东野语》载:"《演繁露》云:唐有新翻羽调《绿腰》。白乐天诗集自注云:'即《六么》也。'"②由此可知,白氏对俗乐及胡乐都较为欣赏,而自唐代开始,胡、俗逐渐融合并广泛流行于民间。在白居易眼中已没有雅俗的严格界限,欣赏古琴当为雅事,而品味琵琶亦属文操,雅与俗的界限不应从乐器和歌词的角度加以区分,音律是否和谐才是根本。所以他才分外注意"前声"、"后声"、"管急"、"弦繁"之间的关系,正源于此,白居易方可以一种相对平和的态度积极推广新曲,"《六幺》、《水调》家家唱,《白雪》、《梅花》处处吹。古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》"(《杨柳枝词八首》之一)。

唐白居易沟通雅俗的尝试,在宋代获得了积极响应,或者说宋代雅俗概念已经发生了重大变化。宋代乐论虽然仍受到传统道德伦理的束缚,表现出重视意义及义理的一面,但已经开始了从礼乐之乐向音乐之乐的转向,于是出现了华镇、郑樵等人的重视音声之美的乐论思想,这便潜在地动摇了传统以道德、功效为主的雅俗评价体系,而代之以新的评价标准。民间俗乐的勃兴除了音乐自身的原因之外,文人乐论对雅俗的宽松态度也是不可忽视的原因,因为中国文化发展的特点是只有受到知识分子即士的阶层默许并认可之后,才会获得广泛的发展空间。事实上,宋代乐论已经试图开始进行形式化的转变,在具体实践层面出现了从"声依永"向"永依声"的转变,而理论层面除了华镇"乐文之美不可以为伪"、郑樵"乐为声也,不为义也"、林

① 任半塘:《唐声诗》,上海古籍出版社 1982 年版,第 335 页。

② 周密:《齐东野语》,文渊阁四库全书本,第865册,第718页下。

希逸"有声则有乐"的观点之外,尚有沈括、朱熹等人的细致分析。而李清照 对柳永的"变旧声作新声"、"虽协音律而词语尘下"的评价虽贬而实褒,即 认为柳永与苏轼、欧阳修等人的区别仅在于词语风格,而共同点则是"协音 律",所以一直被传统文人不齿的词,此时已经登堂入室,成为雅文学之一 种,其首要的属性便是与音律相协和,故张炎声称"词以协律为先",至此词 的雅化过程告一段落,"尊体"亦已形成。而诗歌方面更是如此,朱光潜在 《中国诗何以走上"律"的路》中将诗歌进化史分为四期,称:一曰有音无义 时期,指有声音、无辞义者,如《伊那何》、《羊吾夷》之类;二曰音重于义时 期,指歌辞自然朴质,不加雕饰;三曰音义分化时期,指主文而不主声,徒诗、 哑诗大兴;四曰音义合一时期,指律诗本身有音乐。① 宋代沿袭唐代歌诗传 统,甚至"南宋初年唐声诗仍有人用'唐遗音'在歌唱"②,并且据任半塘、杨 晓蔼的解释,宋人普遍采用的"著腔子唱好诗"的歌诗方法,应是"将诗直接 套上适合的曲调歌唱"③。所以音乐在宋代文学领域仍占有十分重要的地 位,某种意义上甚至成了宋代文学的载体,诚如黄翔鹏言:"在'歌舞伎乐时 代'中,成熟的歌词作家既懂得根据音乐曲调来增损字句……成熟的乐师也 能增损乐音或辞句来调节词、曲关系。这一点,虽在唐代极重诗律、提倡齐 言近体诗的时候,诗人与乐工也不会像宋人那样对曲调与歌词定式'不越雷 池一步'的。"④因此从音律角度看待宋代文学乃至宋代对雅俗的划分便有 了充分根据。这是古代音乐文学发展过程经历的必要阶段,因此本书认为 在宋人眼中,"协音律"是区分雅文学与俗文学的必要条件,原来属于俗文学 的作品只要能够在音律上与内容相协调,便可以雅视之。从这一角度来看, 雅这一概念的内涵被最大限度地扩充了,这一过程也潜在地提升了众多民 间艺术的地位,使得宋代高雅艺术与民间艺术出现了交集。这种现象既是 对传统雅俗定义的偏离,更是一种重构。

① 朱光潜:《诗论》,江苏文艺出版社 2008 年版,第 209—210 页。

② 杨晓蔼:《宋代声诗研究》,中华书局 2008 年版,第43 页。

③ 杨晓蔼:《宋代声诗研究》,中华书局 2008 年版,第 144 页。

④ 黄翔鹏:《唐宋社会生活与唐宋遗音》,载《中国音乐学》1993年第3期。

第三节 宋人乐论对情性之淡的追求

如前所述,宋代文化的总体特征以"平淡"为主,音乐以及音乐思想也不 例外,整体表现出"尚俗"倾向。需要指出的是此"俗"应当作"通俗"解,非 为"俚俗"、"艳俗"。但又并非所有"平淡"、"通俗"的艺术形式都被推崇, 根本在于其是否蕴有真情。宋人音乐思想中所追求之"俗"乃是一种返璞归 真式的通俗,真挚的情感往往以一种无迹可寻的方式蕴含其中。这从宋人 对白乐天的推崇可见一斑。胡仔《苕溪渔隐从话》中提到、《冷斋夜话》云: "白乐天每作诗,令一老妪解之,问曰:'解否?'妪曰'解',则录之;不解,则 又复易之。故唐末之诗,近于鄙俚。"又张文潜云:"世以乐天诗为得于容易 而来,尝于洛中一十人家见白公诗草数纸,点窜涂之,及其成篇,殆与初作不 侔。"苕溪渔隐曰:乐天诗虽涉浅近,不至尽如《冷斋》所云。余旧尝于一小 说中曾见此说,心不然之。惠洪乃取而载之《诗话》,是岂不思诗至于老妪 解,乌得成诗也哉? 余故以文潜所言正其谬耳。① 此段文字颇有为乐天正名 之意,同时也代表了宋人对乐天诗风的另一种认识,以"鄙俚"看待乐天诗歌 自然有待商榷,而之所以其诗歌能脱俗而近雅恰在于情感的真实,所以即使 他人有同样浅俗之语却难以望乐天之项背。自从苏轼以"郊寒岛瘦, 元轻白 俗"的断语对白居易进行判断之后,后世很多学者都将此语做贬义理解,其 实饱含真情之"俗"恰代表了宋人的审美风尚,大俗方是大雅。

而这恰恰也是白居易乐论(或音乐思想)的重要方面,白氏认为乐之雅俗的根本并不在于单纯的"干戚羽毛"、"屈伸俯仰",而在于是否表现真情,在《策林》之《沿革礼乐》②一文中称:

盖善沿礼者,沿其意,不沿其名;善变乐者,变其数,不变其情。故

① 胡仔:《苕溪渔隐丛话》,廖德明校点,人民文学出版社1962年版,第50页。

② 白居易:《白居易全集》,丁如明、聂世美校点,上海古籍出版社 1999 年版,第896 页。

得其意,则五帝三王不相沿袭,而同臻于理矣;失其情,则王莽屑屑习古,适足为乱矣。故曰:行礼乐之情者王,行礼乐之饰者亡。盖谓是矣。且礼本于体,乐本于声。文物名数,所以饰其体;器度节奏,所以文其声。圣人之理也,礼至则无体,乐至则无声。然则苟至于理也,声与体犹可遗,况于文与饰乎?则本末取舍之宜,可明辨矣。

虽然白乐天认为儒家之"理"至关重要,但在具体的文与饰、体与用的关 系层面,他仍将"情"摆在首位。鉴于这种认识,他对现实俗唱中不重视表达 真情的做法提出批评,"古人唱歌兼唱情,今人唱歌唯唱声"(《问杨琼》)。 虽然白居易乐论中也含有相对保守的成分,如仍从政治的角度看待情与乐 的关系,主张"政和则情和,情和则声和,而安乐之音由是作焉"(《复乐古器 古曲》),但这种分裂恰类似其新乐府与元白体的区别,而宋人乐论的雅俗观 念则主要吸收其崇尚真情的方面。从这一角度看,宋人判断雅俗的依据是 建立在对"淡"的充分体认之上的,最大限度地削弱了礼教因素的干扰。以 词为例,北宋初期虽仍将词视为"小道",但却开始以"情"、"情趣"、"格高" 为词好坏的衡量标准。而随着词的进一步发展,逐渐脱离花间词风影响,词 的表现疆域获得拓展,由"伶工之词"变为"士大夫之词",词的地位由俗而 近雅,与此同时,词中所表现之情也由矫揉造作变得健康真挚,由艳情向真 情转化。与此趋势相应,宋代音乐往往追求"真情"与"格高"的统一,不妨 举《诗话总龟》中一例、"裴诚郎中与举子温岐为友,好作歌曲。周德华乃刘 香女女子,善歌《杨柳词》,有以温裴歌词令德华唱,则音韵所陈,为浮艳之 美, 德华终不取, 二公恨焉。所唱者七八篇乃近日名流之词"①。这是典型 的"著腔子唱好诗"的歌诗方式,以《杨柳枝》之唐调唱宋人诗词,但音韵所 表现内容有俗艳之色,最终不被认可。

北宋时期新声就已经充斥于整个社会之中,"中原息兵,汴京繁庶,歌台

① 阮阅:《诗话总龟》,周本淳校点,人民文学出版社 1987 年版,第 222 页。

舞席,竞赌新声"①。新声的大量出现,不免对唐五代以来的雅俗观念产生 冲击,如果固守传统的雅俗观念必然与社会的真正文化走向产生矛盾,这是 宋代文人不愿看到但必须要面对的。因此,除了在形式上用音律和谐加以 限定之外,还在内容上用真情加以汰除,如施议对所言:"乐曲以新奇取胜, 歌词以近情悦人,这是乐曲、歌词发展之大势。"②而宋代的歌词、音乐中所 表现的情感又可分两种,一种为士大夫之情,另一种为源于民间的个人真 情。前者以范仲淹、欧阳修、苏轼为代表,追求"情"与"格"的统一,在真情 表露的同时亦重视格调之高雅,他们所欣赏之音乐为琴乐:"乃知圣人情虑 深、将治四海先治琴"(范仲淹《听真上人琴歌》),"吾爱陶靖节,有琴常自 随"(欧阳修《夜坐弹琴有感二首呈圣俞》),"散我不平气,洗我不和心"(苏 轼《听僧昭素琴》)。他们所欣赏之诗文为古代圣贤之文,对宋代兴起的民 间俗调不屑一顾,如苏轼便自觉与柳永等人划清界限,"近却颇小词,虽无柳 七郎风味,亦自是一家"(《与鲜于子骏书》),努力保持与"词语尘下"之词 的界限。而与这种士大夫之情相对,另一种情感是源于民间的个人真情,以 二晏、柳永、李清照为代表,追求"情"与"性"的统一。 与欧阳修、苏轼等人 相比,柳永、李清照等人或注重从民间吸收养料,或注重对自己内心深层情 感的深入开掘,如果将欧、苏等人视为宏大叙事的话,那么柳、李便为私人叙 事,如"忍把浮名,唤了浅斟低唱"、"一面风情深有韵,半笺娇恨寄幽怀",在 平常语句中寓深婉之真情。值得一提的是,若将苏轼"以诗为词"的做法看 成对词这一"小道"的弘扬的话,称欧等人"情"与"格"统一之词为雅,似不 为过,事实上由于这些人的地位使然,这种风格的词已经跻身雅文学之列。 但更能展示宋代雅俗观念变化的则在于对二晏、柳、李之词的认识, 晁补之 对晏几道的评价称:"晏叔原不蹈袭人语而风调闲雅,自是一家。"③黄裳亦 同样评价柳永"予观柳氏《乐章》,喜其能道嘉祐中太平气象,如观杜甫诗,

① 《乐府余论》,转自施议对:《词与音乐关系研究》,中华书局 2008 年版,第 75 页。

② 《乐府余论》,转自施议对:《词与音乐关系研究》,中华书局 2008 年版,第79页。

③ 赵令畤:《侯鲭录》,文渊阁四库全书本,第1037册,第407页下。

典雅文华,无所不有"①。透过这些评价足可见出宋人对表达个人性情的词风开始接受,并逐渐以"雅"形容之。尽管当时仍然有人将其目为"侧艳",但在广泛的社会影响下,对这种渐渐成熟的音乐文学类型的评价产生了松动。

到了南宋时期,政治、经济的软弱带来文化的不自信,因此此时建立文 化自足体甚至复兴雅正传统的气氛异常高涨,从这一辩证的角度看待南宋 的复雅活动便会十分清晰。谢桃坊在《南宋雅词辨原》一文中认为,南宋社 会在鲖阳居士《复雅歌词》、曾慥《乐府雅词》的理论倡导下,出现了姜夔、吴 文英、张炎三位重要的复雅词人。②对这一现象可从两个角度看待,一是两 宋之交特别是南宋社会的复雅现象是出于特定时期维护文化正统性的考 虑;二是复雅的前提恰是传统雅正传统在宋代尤其是北宋时期被颠覆,所以 才会有"复"的必要。事实上,正如谢文结尾所说,南宋的复雅活动,一方面 标志宋词达到了精美优雅的艺术高境,但是另一方面使词的创作走上了狭 窄的道路,这样必然导致词体的衰落。但值得注意的是,复雅现象除了上面 所反映的两方面情况之外,也恰可说明两宋之交传统的雅俗观已经不复存 在,姜夔等人一厢情愿的努力根本上是脱离普通市民的现实生活的。由此, 可以说尽管欧阳修、苏轼与二晏、柳永无论在音乐文学主张还是在具体创作 上风格不同,但都获得了宋人的认可并流播广泛,这说明无论是"雅情"还是 "俗情",只要是出于胸臆便无所谓雅俗,从这个意义上讲,真挚之情成了弥 合雅俗鸿沟的黏合剂。与词的走向相似,被目为典雅的唐代大曲也是如此, "成套大曲、必赖谱传者实已无存;兼有某些亦待辨识乐谱而传的中、小乐 曲,也在宋人手里常被扭曲了音调,甚或弄得实已面目全非,而有不同的正、 误程度"③。随着宋代市民阶层的壮大,整个文化的整体审美趣味开始下 移,无论是词乐还是大曲都是如此。

① 黄裳:《演山集》,文渊阁四库全书本,第1120册,第239页下。

② 谢桃坊:《南宋雅词辨原》,载《文学遗产》2000年第2期。

③ 黄翔鹏:《唐宋社会生活与唐宋遗音》,载《中国音乐学》1993年第3期。

本书认为,到了南宋,社会尽管存在主流复雅的努力,但在人们意识深处并未形成共识,所以导致宋代雅俗观变化得以最终完成。不可否认,在整个宋型文化中都可以看到白居易思想的影子,无论其对格律的重视,还是对自然真情的推崇,都使宋代乐论表现出相应的倾向,开始从协律和情感两个方面看待雅俗概念的变化,这也最大限度地调和了主流乐论与民间音乐思想之间的鸿沟。在宋代以瓦子为主的独特俗文化空间的孕育下,俗文化获得了最大的生长空间,并且开始与传统雅文化交融,从而形成了宋型文化的独特形态。这也导致了宋代的雅俗界限产生变化,但并不是无原则地改变。不妨借助逻辑学术语加以阐释,可将"协音律"看成是宋代定义雅乐之必要条件,将"蕴真情"视为充分条件。必要条件者,乃"无 A 必无 B,有 A 不一定有 B";充分条件者,乃"有 A 必有 B,无 A 不一定无 B"。两者重新建构了宋代文化中的雅与俗的区分体系。

第四节 《文苑英华》乐论材料的复杂性

与宋代上层社会总体"尚雅"倾向相一致,整个北宋时期,先后有六次大规模的议乐活动,其主要内容是试图从规范音律的角度恢复儒家传统"雅乐",将《宋史》、《续资治通鉴长编》及《宋会要辑稿》对校可知,这六次议乐分别是北宋建隆元年(960)用后周王朴律、太祖乾德四年(966)用和岘乐、仁宗景祐二年(1035)用李照乐、仁宗皇祐二年(1050)用阮逸和胡瑗乐、神宗元丰三年(1080)用杨杰和刘几乐、哲宗元祐三年(1088)用范镇乐、徽宗崇宁三年(1104)用魏汉津乐。

因此,从以上对宋初主流审美倾向的介绍中,不难发现宋初与唐代音乐、乐论的整体"尚俗"风尚存在着断裂,本书认为两者之间并不存在直接的承继关系。这一点宋人章如愚曾说:"宋朝之乐舞、乐章皆因汉唐之旧乎?曰:非也。汉、唐元会之侈,惟独宋朝不然。"①同样,任半塘在讨论唐诗流变

① 章如愚:《山堂先生群书考索》,北京图书馆出版社 2006 年版。

时也曾指出:"宋人已自有其民间新兴之歌法与词乐之创造,学者每就此以 逆料唐之诗乐,自难悉中。"①虽然两人并非是完全从理论流变角度讨论唐 宋乐论以及审美风尚之间的复杂性,但唐宋用乐实践上的不可通约性可见 一斑。任半塘先生主张的不以宋之用乐现实"逆料唐之诗乐"是切中肯綮 的,但笔者试图反其道而用之,即透过对宋初能够反映这一时期审美倾向的 诗文总集的考察,分析宋初对唐代乐论及音乐作品的重新整理,发掘宋初乐 论与唐代乐论的关系以及自身的特殊之处。具体来说,本书选择宋太宗时 期的《文苑英华》作为考察对象,理由有二:首先,太宗时期广修总集、《太平 广记》、《太平御览》、《册府元龟》以及《文苑英华》都产生于这一时期,如果 说《太平御览》和《册府元龟》的编纂是统治阶级最为迫切的借鉴以往政治 制度的需要,那么《文苑英华》和《太平广记》的编纂则是继承和发展前代文 学遗产的文化需求^②。从这个角度看,《文苑英华》包含了丰富的资源,不仅 可以透过这些作品看到当时的基本政治倾向,更可以考察基本的审美倾向。 其次,《文苑英华》所选作品的范围上至梁末下至宋初,是对《文选》的后续 和补充,共一千卷,从宋太平兴国七年由李昉等人负责编写,到雍熙三年完 成。但这部总集的编写并非对前代作品的照单全收,而是有选择性的收录, 据宋人史料笔记《麟台故事校证》载其基本方法是"阅前代文集, 摄其精要, 以类分之"③,据此可知,《文苑英华》对作品的选择是通过"撮其精要"的方 式进行的。而以什么样的标准为选择的依据便十分重要,也正因如此后世 对该书的评价褒贬不一,甚至在其今本的出版说明中,整理者还对此书颇多 微词,称:在作品的收录上,给人一个突出的印象是又滥又缺。以《赋》和 《诗》两个部分为例,其中选录的许多作品,不仅思想内容上空洞贫乏,在艺 术上也是堆垛辞藻,敷衍成文,即使用封建选家一般的标准来衡量,也决够 不上什么"英华"。④ 而本书认为,选择本身便代表一种倾向,通过对其收录

① 任半塘:《唐声诗》,上海古籍出版社 1982 年版,第 263 页。

② 凌朝栋:《〈文苑英华〉研究》,上海古籍出版社 2005 年版,第11—12 页。

③ 程俱:《麟台故事校证》,张富祥校证,中华书局2000年版,第47页。

④ 李昉等:《文苑英华》,中华书局 1966 年版,第4页。

作品的考察恰恰可以为我们找到理解宋初乐论思想的依据,鉴于此,本书不对该书做价值评价,而只是通过对所录音乐作品的考订,探索其整体倾向,进而了解宋初乐论的真实情况。在这一层面上,甚至今本《文苑英华》的整理者,也不得不承认:《文苑英华》所保存的丰富的原始资料,将会帮助我们更加全面地了解当时的社会经济、政治、文化方面的情况,窥见统治阶级的若干意图和动向。①

《文苑英华》选录作家近两千两百人,共分三十八类,其中与音乐相关的记载主要分布在以下七类之中:赋类、诗类、歌行类、策类、判类、议类、记类。所收作品以唐代为主,有明确标明作者的,亦有未标明作者的。其中赋类标明作者的共 97 篇,未标明者 23 篇;诗类标明者 158 首,未标者 25 首;歌行类标明者 42 篇,未标者 4 篇;策类标明者 3 篇,未标者 2 篇;判类共 4 篇,都标明作者;记类 3 篇,亦都标明。从上述统计可知《文苑英华》共收乐类篇目361 篇,除掉未标明作者篇目 54 篇,余 307 篇。对此 307 篇的作者进行统计,所选篇目多于两篇者(含两篇)如下表:

唐	手代	唐前	ſ
作者	篇数	作者	篇数
唐太宗	2	梁孝元帝	2
王昌龄	2	梁简文帝	3
元稹	3	(梁)沈约	2
李白	2	(隋)薛道衡	2
李贺	2	(梁)刘孝绰	3
刘禹锡	4	(陈)江总	2
韦应物	3		
杜甫	3		
白居易	10		
刘希夷	2		
张说	2		

① 李昉等:《文苑英华》,中华书局 1966 年版,第5页。

续表

唐	代	唐	前
作者	篇数	作者	篇数
李峤	5	_	_
李程	3	_	_
高郢	2	_	
李子卿	3	_	
独孤申叔	2	_	_
王起	3		
谢偃	2	_	_
杨希道	3		_
张乔	2		_
罗隐	2	_	
朱湾	2	_	
刘长卿	2	_	_
卢纶	3	_	
牛殳	2	_	_
顾况	6	_	_
李颀	2	_	_
陈陶	2	_	_

将上述同一作者选录多篇的情况考虑在内,可知《文苑英华》中选录了218 位作者的论乐文字。通过上表还可发现,在梁末至唐末的论乐文章中,唐代作品占绝大多数,约占十分之九。而且其中以白居易的作品为冠,共录10 篇(首):《敢谏鼓赋》(赋类)、《好弹琴》(诗类)、《筝》(诗类)、《夜闻歌者》(诗类)、《琵琶引》(歌行类)、《华原磬》(歌行类)、《五弦弹》(歌行类)、《小童薛阳陶吹觱篥歌》(歌行类)、《霓裳羽衣舞歌答微之》(歌行类)、《议礼乐》(策类)。在这 10 篇(首)中体现了两种倾向:首先,重视对具体乐器、乐舞的描摹。其中既有对这些乐器、乐舞外在形态的咏物性描写,也有

对其技巧的刻画,可见这些乐器和乐舞已经作为一种独立的审美客体而存 在于文人的视野之中。其次,对乐义的阐发仍属于传统儒家一系。虽然唐 代处于胡乐、俗乐盛行的时期,但文人心目中仍执着地潜存一种雅乐观,以 白居易《议礼乐》为例,其开篇便提出:"臣闻序人伦、安家国,莫先于礼;和 人神、移风俗, 莫上于乐。二者所以并天地、参阴阳, 废一不可也。"并对其原 因进行解释,称"礼者纳人于别,而不能和也。乐者致人于和,而不能别也。 必待礼以济乐,乐以济礼,然后和而无怨,别而不争",而且其中寄托着白居 易深切的现实关怀,具体来讲就是希望君主能"命司礼者,大明唐礼"、"诏 典乐者,少抑郑声"。事实上,白居易的乐论思想并不是可以单单用《议礼 乐》一篇便可以涵盖的,在白氏的论乐文章中还有两篇非常重要,分别是《沿 革礼乐》和《复乐古器古曲》,虽然这两篇总的倾向上与《议礼乐》有相通之 处,但更为重要的是其中还包含一定的通变意识,即也存在对"是古非今"观 念的反拨。如在《沿革礼乐》中便明确地反对"总章辟雍、冠服簠簋之制,一 不备于古,则礼不能行矣;干戚羽旄、屈伸俯仰之度,一不修于古,则乐不能 和矣"的泥古主张,认为制礼作乐甚至音乐欣赏应该酌于人情,重点应该在 精神层面得其"意"和"情",称"得其意,则五帝三王不相沿袭,而同臻于理 矣;失其情,则王莽屑屑习古,适足为乱矣。故曰:行礼乐之情者王,行礼乐 之饰者亡"。① 同样,在《复乐古器古曲》中也存在类似论述,不赘述。

通过上述分析可知,尽管白居易的整体乐论思想尚属于传统儒家一系,但这并不意味着他机械地泥古、学古。而这两篇构成白氏思想重要一极的作品却被有意地排除了,这似乎能够表明一定的问题。在《文苑英华》中甚至将一类作品都进行削足适履式的辑录,其中被人诟病最多的是赋类和诗类,如上引今本的整理者在出版说明中所说,以《赋》和《诗》两个部分为例,其中选录的许多作品,不仅思想内容上空洞贫乏,在艺术上也是堆垛辞藻,敷衍成文。本书试图通过对这些作品进行集中梳理,以发现其总体倾向,故选择其中占据篇幅最多的赋类进行统计,兹列于下。

① 白居易:《白居易全集》,丁如明、聂世美校点,上海古籍出版社 1999 年版,第896 页。

篇名	主题句
筝赋一首	"笑素弹之未工,疑秦宫之讵和。"
金錞赋一首	"若古之礼器,饰军和乐者矣。"
琵琶赋一首	"感物动神,和心悦耳。""以畅皇风之威武,悦大雅之神 心者也。"
笙赋一首	"既研精于旧史,亦流悦于新声。""纵调文于雅笛,留神思于和笙。"
洞箫赋一首	"兹声之开塞,匪天地兮同和,孰能与夫偕极?"
	"埙之自然,以雅不潜,居中不偏。"
箜篌赋一首	"乐因心而乃发,惟弘雅焉。"
笛赋一首	"宅君之掌握,愿度曲兮。布君之礼乐,傥不遗于宾筵。"
玉磬赋一首	"夫乐之所属,本于化俗。方将审音以知政,岂在雕金而镂玉。丽矣哉?"
泗滨浮磬赋二首	"故知秉文者必有时,藏器者不终否。理代之音既作,移 风之义斯起。若不闻《大韶》《大濩》,庸讵知夫石之为 美。""制礼作乐,实忘己以爱人。"
笙磬同音赋一首	"清明广大之谓乐,度曲节奏由乎器,既克谐于五声,谅同 归乎一致。"
子击磬赋一首	"道之行如磬之声,合于制度发以清英,应小大以随击拊原始,终不可将还。"
匏赋一首	"听斯匏之音也,可以知太平之阶。"
太常观乐器赋二首	"昔者圣人之作乐也,将以动天地、感鬼神、节风雅、导人伦,乐假器而成用,器以乐而见珍。"
观乐器赋一首	"乐为和物之所,器乃积声之地。"
太常观四夷乐赋一首	"其非今非古,乍浊乍清,不杂中华之乐。""贺华夷之 混一。"
太常释奠观古乐赋一首	"作以崇德,和而不淫。""乃知雅音为邦家之本。"
冬至日陪位听太和乐赋	"乐自上古兮,和洽是闻则知天授圣而正历,圣应天
一首	而放勋。"

篇名	主题句	
太常新复乐悬冬至日荐	"星化冷叶和 战争政系数 而回孜伦县 收复几之中"	
之圜丘赋一首	"虽化洽时和,惟善政所致,而风移俗易,将复乐之由。"	
吴公子听乐赋一首	"信可以察邦国政教之盛衰,见造化阴阳之情状。"	
D 八 プログラ 可 同 東本 一 子	"省乐之理,明乎否泰。方且乐于无声,又何假闻乎	
吴公子听乐观风赋一首 	自郐?"	
	"致中和而广被,诚教化之孔昭。是曰钧天之乐也,又何	
钧天乐赋三首	万舞之与九韶。""和乐发音,与梦寐而潜契。精诚自感,	
	何耳目之能营。""是惟德盛者能感,匪词工者足愉。"	
	"噫我乐之方作也,天保定,武功成,绍尧光泽,嗣武	
云韶乐赋一首 	重明。"	
22 to Let 181 of 184	"作乐崇德。""仰乾坤之德,知乐之所由兴;观君臣之和,	
君臣相遇乐赋一首 	知乐之所由作。"	
debutter com treb	"恺乐象功。""观其钟鼓克谐,羽旄繁会,伊德音所发,实	
献凯乐赋一首 	神功是赖。"	
•	"玄宗之圣代,制霓裳之丽曲,岂惟象德以饰喜,将以变风	
霓裳羽衣曲赋三首	而易俗。""郑卫之声是远,神仙之曲是亲。雅音奏而合	
	律,妙乐作而入神。"	
功成作乐赋一首	"功成作乐,乃知乐之为大。"	
作乐崇德赋一首	"乐作而万方草偃,德表而八裔风趋。"	
律和声賦一首	"见象声律,以和万方。"	
奉制试乐为御赋一首	"播盛德者乐为之本。"	
十人厂時 🛨	"乐者,制也,所以道天和,全人性。故作之以崇德,审之	
大合乐赋一首 	以知政,王者敬其事而阐其道,顺其时而行其令。"	
箫韶九成赋一首	"圣人顺天道,防人欲,布和以调其性,宣乐以察其俗。气	
	将导志,五声发以成文;化尽欢心,百兽率而叶曲。"	
闻韶赋一首	"韶则尽美,听何可忘。况至德之斯过,聆奇音之孔扬。	
	天纵多能,信以嘉平击拊。""幸赋韶乐之遗音,美哉	
	尼父。"	

篇名	主题句
乐九成赋一首	"先大乐,缉正声,更协五变,亲和九成。"
洞庭张乐赋三首	"是乐也,不朽之德音。""聆黄帝之遗音,澹乎至察,天非
	私覆,称其德以无三。""所以事与时并,名与功偕,群方既
	睦,庶尹允谐。"
广西入时一关	"心为灵府,乐有正声,感通而调畅之理自得,欣合而邪僻
乐理心赋二首 	之虑不生。""夫乐之作也,一动一息,心之理也。"
乐出虚赋一首	"和而出者乐之情,虚而应者物之声。"
文人归 4 年	"若鉴鲁道之有荡,放郑卫而不归。则可以得域中之大,
│ 齐人归女乐赋一首 │	致天下之肥者矣。"
埙篪相须赋一首	"为合雅而谐声,故殊形而共理。"
 子志丘殿一者	"乐而无声,和之至乐云乐云,钟鼓云乎哉。""圣人张
无声乐赋二首 	乐于无声之境,以造化夫寰区。乐之作焉,所以节百事。"
 审乐知政赋二首	"审音达性,飞沉翔泳,自上化下,敢告执政。""乐之为乐
中小州以风目	也,布五气,和八风。政之为大也,包有截,被无穷。"
	"敷乐德而宣化育。长能从而可久,幼能正以不黩。""至
 乐德教胄子赋六首	乐之极兮,德教所蓄。""于与乐乎,实教人之大本。""国有
不隐教育 赋八自 	学,家有塾。播乐德之文采,率胄子以化育。""播崇德为
	宣风之始,训国子为化人之本。""乐之教也,义微而婉。"
焦桐人听赋一首	"桐之成器,待其人而克定;桐之有声,非其人而靡听。"
无弦琴赋一首	"心和即乐畅,性静则音全。和由中出,静非外传。"
五色琴弦赋一首	"既为事而为物,有臣而有君。哀而不惨,乐而不分。著
五巴今5500一目	万物之情性,和二气之组缊。"
71 乙硝分丁烯醇 🛨	"文王有声,惟圣能审。初弹雅操,知德音而有怀;稍奏遗
孔子弹文王操赋一首	音,觉仪形之可禀。"
钟期听伯牙鼓琴赋一首	"小人之述,得回君子之心,傥能顺听,欲仰诉于知音。"
钟期听琴赋一首	"贵知音为难,感钟期善听。"
生 处编除一 当	"苟中正之可进,愿从绳而已乎。""君子体直以为象,履中
朱丝绳赋二首	而立身。岂委曲而取媚,将劲挺而惟新。"

篇名	主题句
昭文不鼓琴赋一首	"人心静为常,琴心虚为主琴默而美昭,信仁静而道合。"
吹竹学凤鸣赋一首	"律候以正,其惟大圣。亦何必取凤声之竹,然后测阴阳 之令。"
笛声似龙吟赋一首	"夫神物之相应者,无能及此。"
宣尼宅闻金石丝竹之声赋二首	"皇家始崇儒礼,莫先褒圣。尊素王之号,广旧宅之敬。 傥逸韵之再闻,播乎乐府之盛。""音声之道感通,咸听此 而知德。"
听歌赋一首	"夫乐者,所以通神明,节情欲,和天地,调风俗。观往代之遗风,览前贤之轨躅,莫不治乱斯在,兴亡攸属。"
歌赋一首	"诗言志,律和声。"
歌响遏行云赋一首	"志同则千里而应,不同则造膝而悖。"
善歌如贯珠赋四首	"妙为曲者畅于情,乐为心者和于声。""歌有能者,珠有至精,既审音于条畅,因取象于圆明。""歌者达其志,曲者导其情。方假象以微妙,将类珠而取明。""珠以编次,歌以继声。美绵绵而不绝,状累累于已成以节为珠,以声为纬。"
观舞赋一首	"可以治定制礼,可以功成变乐。"
舞赋一首	"乐者所以节宣其意,舞者所以激扬其气。"
开元字 舞赋一 首	"礼以训俗,乐以移风,粤我皇兮是崇。字以形言,舞以 象德。"
两阶舞干羽赋一首	"舞比干羽,文化区夏。在昔则格虞氏之远人,于今则彰 我朝之风雅。"
舞中成八卦赋三首	"乐之容,舞为则,导于情,崇于德。制其衣而五方咸备, 颂其序而八卦不忒。""卦为体德,舞以象功。""舞者乐之 容,卦者象之则。故因舞以成卦,乃观象以知德。"
国子舞赋一首	"乐以平其心,舞以发其貌教人于忠孝。"

篇名	主题句
湖南观双柘枝舞赋一首	"献柘枝之妙舞,佐清宴于良时。"
鸲鹆舞赋一首	"知鸿鹄之志,不与俗态而同尘。"
霜钟赋一首	"自然之声,无假于烦手,特违之分,不资于胜口。"
夜闻山寺钟赋一首	"吾欲不书山钟之状,何歌于斯咏于斯。"
观铸钟赋一首	"惟良匠之镕铸,尚其如此;况鸿钧之陶冶,行乎至公。"
洪钟赋一首	"昔者皇帝度六律,和五音;率伶伦之士,总金石之金;将
	合乐以教令,俾洪钟以平心。"
鼓钟于宫赋一首	"征鼓钟于前闻,诚修身之善喻。始自中出,终能外
	布君子之听钟,非其铿锵而已。"
敢谏鼓赋一首	"鼓因谏设,发为治世之音。谏以鼓来,悬作经邦之柄。"
27 pt #+ n# 24	"异哉鼓之设也,恢制度于天邑。佐大礼于时行,赞盛容
记里鼓赋一首	而立之斯立。"
ア 石 知中 ・ 士	"总众美以混成,亮吹万而得一怀洪音而未发,敢虚
长乐钟赋一首 	心而待扣。"
谏鼓赋一首	"惧德化之失,虑政刑之堕。必伫斯音用补其过。"
六街鼓赋一首	"是知街之设也,所以通达幽深。鼓之悬也,所以发扬声
	音。岂独警其当路,亦用革其非心。"

通过上述列表可知,这些作品的主题基本是大同小异的,都是不厌其烦地宣扬儒家乐论的"雅正"观。其中所反映的倾向与上述选录白居易作品的倾向如出一辙,即一方面开始将乐器作为独立的审美客体来吟咏,另一方面基本未脱离"文以载道"的儒家传统,很多篇目从标题到内容都如此,如《作乐崇德赋》、《功成作乐赋》、《律和声赋》、《审乐知政赋》、《乐德教胄子赋》等等,从这个意义上可以认为"《文苑英华》的编纂对宋初文学有一定的引导意义"并且"反映出宋初这些宫廷臣僚,乃至皇帝的文学观",因此"《文苑英华》同样是具有文学批评意义的"。①同理,从音乐的角度看待《文苑英

① 凌朝栋:《〈文苑英华〉研究》,上海古籍出版社 2005 年版,第 22—23 页。

华》,它也同样具备重要的批评意义,其反映出的基本乐论倾向构成了北宋初期独特的自觉雅化风习,这也对整个宋代的主流音乐观起到了重要的奠基作用,对此王小盾先生曾从史书编纂角度阐发之,在《新唐书》的编著者看来,俗乐进入宫廷的过程也就是俗乐雅化的过程。在他们看来,俗乐一旦用于仪式,便与政治教化有关,其歌辞也不再是以满足人们审美需要为功能的文学。换言之,两《唐书》对音乐典籍的归类,表现了雅乐意识逐渐加强的倾向。《新唐书》这种把乐府歌辞归人经部的方式,被《崇文总目》、《四库阙书目》、《中兴书目》、《衢本郡斋读书志》等宋代书目所沿用,证明它代表了盛行于宋代中期的时代倾向。①

因此,本书认为从音乐和乐论角度来看,宋初乐论的基本审美倾向与文学的发展恰好走向了相悖的两极。唐代的整个乐论思想并未对宋初的基本倾向形成直接的影响,这一点从《文苑英华》带有倾向性的辑录中可见,程千帆先生曾对宋初文学进行总结称"自太祖、太宗到真宗时期,诗、文、词、赋大体上都是继承着晚唐、五代的风格"②。就具体创作而言,此言非虚,但就理论层面言之,尤其是对宋初乐论而言,更多的则是有意识地对最本真的儒家乐论传统的追摹,这一时期所有与音乐相关的作品都是在"雅正"传统的笼罩下进行的,自然其理论多不出儒家六经樊篱,但若细究便可发现,这些观点甚至是语句多与《乐记》有关。

① 王小盾:《中国音乐学史上的"乐""音""声"三分》,载《中国学术》2001 年第 3 期。

② 程千帆、吴新雷:《两宋文学史》,上海古籍出版社1991年版,第1页。

第九章 辽、金乐论美学思想考释

有宋一朝相较于中国历史上的其他朝代而言较为特殊,若抛去汉族本位的视角便会发现宋朝的三百多年历史中始终与其他政权并立而存在,单从政治版图来看,甚至有时逊色于辽、金。然而,若从文化版图而言,宋所代表的汉地文化对契丹、女真民族产生了巨大影响,因此,即便在南宋时期,汉族文化仍然处于主导地位,与辽、金文化融合,从而形成了10世纪到13世纪的特有文化形态。

第一节 辽、金音乐建制的两种样态

汉地文化尤其是音乐制度、音乐思想对辽、金的影响实际上是一种被动行为。北宋自立国始便以向辽纳贡的方式争取和平,时间长达一百六十年之久,这一过程中,双方交流的聘使络绎不绝,据傅乐焕在《辽史丛考》中考证:"宋辽约和自澶渊之盟(1005)迄燕云之役(1122)凡一百十八年,益以开宝迄太平兴国间之和平(974—979,凡六年),综凡一百二十四年。估计全部聘使约一千六百余人。《长编》《辽史》所载者约一千一百五十人,以其他文籍补苴者一百四十余人,待考者尚有三百二三十人。"①其中音乐方面的交流自不待言。尽管如此,辽的音乐制度和音乐实践也表现出一定的复杂

① 傅乐焕:《辽史丛考》,中华书局1984年版,第232页。

性:一方面,由于契丹民族历史久远①,并长期与汉民族共存,所以受汉地文 化影响已经较深,以入宋以后为例,辽国音乐便是沿着汉乐与番乐(国乐)两 个体系演进的。辽国音乐取法对象远承唐代、《辽史・乐志》载:"唐十二和 乐,辽初用之:豫和祀天神,顺和祭地祇,永和享宗庙,肃和登歌奠玉帛,雍和 人俎接神,寿和酌献饮神,太和节升降,舒和节出人,昭和举酒,休和以饭,正 和皇后受册以行,承和太子以行……辽雅乐歌辞,文阙不具;八音器数,大抵 因唐之旧。"②而唐的音乐建制、曲目篇章经历五代战乱已难尽数保全,所以 辽实际上是以后晋为真正的取法对象的,雅乐方面,"本唐太宗七德、九功之 乐。……辽国大乐,晋代所传"③。散乐方面,"今之散乐,俳优、歌舞杂进, 往往汉乐府之遗声。晋天福三年, 遣刘昫以伶官来归, 辽有散乐, 盖由此 矣"④。据此可知,辽国音乐中无论雅乐体系还是俗乐体系都受汉地音乐影 响深远。另一方面,辽国在积极吸收汉地音乐完善礼乐体系的同时,也积极 建构本民族的文化认同。表现为将"番乐(国乐)"与"汉乐"同时施用, "(正月朔)是夜,皇帝燕饮,用国乐。……十五日中元,大宴,用汉乐"⑤。类 似的记载,在《契丹国志・岁时杂记・中元》中亦出现过:"七月十三日夜, 国主离行宫,向西三十里卓帐宿。先于彼处造酒食,至十四日,应随从诸军 并随部落动番乐,设宴至暮,国主却归行宫,谓之'迎节'。十五日动汉乐, 大宴。"⑥据此,辽汉音乐沿着各自体系都得到了较好的保存,而且辽统治者 往往采用一种相对开放的意识看待汉地音乐与本民族之国乐,相较于宋统 治者和文人而言,其精神更为可贵。

与这种态度相一致,辽的音乐机构也与汉地十分相似,设立太常寺和教坊,其中有博士、赞引、太祝、奉礼郎、协律郎、卿、丞等官职,并设有太乐和鼓

① 《魏书》卷四上载"(太武帝太延三年二月)高丽、契丹国并遣使朝献"。

② 脱脱等:《辽史·乐志》,中华书局 1974 年版,第 884 页。

③ 脱脱等:《辽史·乐志》,中华书局 1974 年版,第 886 页。

④ 脱脱等:《辽史・乐志》,中华书局1974年版,第891页。

⑤ 脱脱等:《辽史・乐志》,中华书局 1974 年版,第882 页。

⑥ 叶隆礼:《契丹国志》, 贾敬颜、林荣贵点校, 上海古籍出版社 1985 年版, 第252 页。

吹二署,^①前者主司雅乐,后者管理鼓吹乐。教坊则以管理散乐为主,负责日常宴饮用乐。而且其在吉、凶、军、宾、嘉五礼用乐规范上也与汉地极为相似,估以凶礼中的"上谥册仪"为例:

先一日,于載涂殿西廊设御幄并臣僚幕次。太乐令展官悬于殿庭,协律郎设举麾位。至日,北、南面臣僚朝服,昧爽赴載涂殿。先置册、宝案于西廊下。合使引皇帝至御幄,服宽衣皂带。臣僚班齐,分班引入,向殿合班立定。引册案上殿至褥位,宝案次之,设于西阶。合使引皇帝自西阶升殿。初行,乐作;至位立,乐止。宣徽使揖皇帝鞠躬再拜,陪位者皆再拜。翰林使执台盖以进,皇帝再拜。引至神座前,跪,奠三,乐作;进奠讫,复位,乐止。又再拜,陪位者皆再拜。引皇帝于神座前,北面立。捧册函者去盖,进前跪。册案退,置殿西壁下。引读册者进前,俯伏跪,自通全衔臣读谥册。读讫,俯伏兴,复位。捧册函者置于案上,捧宝函者进前跪,读宝官通衔跪读讫,引皇帝至褥位再拜,陪位者皆再拜。礼毕,引皇帝归御幄。初行,乐作;至御幄,乐止。引臣僚分班出。若皇太后奠酒,依常仪。②

不难见出,其中礼乐结合得十分紧密,伴随已经程序化的礼仪程序,音乐已经成为其中不可缺少的组成部分,而且"乐作"、"乐止"的时间和节奏已经被固定下来且与汉地礼乐程序相一致。

而与辽国汉、番并用的礼乐体系不同,金的礼乐体系不如辽时完备。确切地说,女真人由于历史和地理原因对汉地的礼乐传统一直处于相对隔膜的状态,据史书记载女真人的乐器、乐歌相对较为有限,"其乐则惟鼓笛,其歌有鹧鸪之曲,但高下长短鹧鸪二曲而已"③,直到完颜阿骨打率部脱离辽

① 参见脱脱等《辽史·乐志》中华书局 1974 年版。按:《宋史·职官志》中太常寺职官的设置为"卿、少卿、丞各一人,博士四人,主簿、协律郎、奉礼郎、大祝各一人"。

② 脱脱等:《辽史·礼志》,中华书局 1974 年版,第 840-841 页。

③ 徐梦莘:《三朝北盟会编》,上海古籍出版社1987年版,第18页上。

统治建立金国(1115)之后,才有意识地吸收汉地礼乐文化,随着金太宗完颜晟先后灭掉辽和北宋,金国开始有意识地进行汉化。如果说契丹民族在北宋时期已经存在较为完备的礼乐制度的话,那么女真人在这方面则只能算作起步阶段,所以出于政治和文化上统治的考虑,女真统治者开展了一场轰轰烈烈的文化移植运动。金人攻下北宋之后,除了大肆掠夺财物之外,最为重要的就是对北宋文籍、礼器、乐器、图谱进行搜罗,甚至更为看重后者,"中原文献实并入于金"(《四库全书总目》卷一百九十)。时人徐梦莘在其《三朝北盟会编》中便多有记载,现胪列如下:

- 1. (靖康元年正月二十日)诏差中书侍郎王孝迪收簇金银。诏曰: 金国犒军金五百万两、银五千万两、锦帛牛马驼骡其数浩瀚,虽竭神御乘舆,宫禁王府主第宫观寺院内外百官士庶人等金及三十余万、银及一千二百余万,又送以服御、犀玉、腰带、真珠、宝器、女乐……①
- 2. (靖康元年正月二十日)李刚奏上曰:……自金人议和,誓书已行之后,朝廷日运金银币帛之属输其军中,名果珍膳御酝之饷使者络绎冠盖相望……金人益肆须,索无所忌惮,已至求妓乐、珍禽、驯象之类靡不从之。②
- 3. 靖康二年正月二十五日乙卯, ……金人求索诸色人。金人来索御前祗侯、方脉、医人、教坊乐人、内侍官四十五人, 露台祗侯、妓女千人, 蔡京、童贯、王黼、梁师成等家歌舞宫女数百人。先是权贵家舞伎、内人自上即位后皆散出民间, 令开封府勒牙婆媒人追寻之, 又要御前后苑作文思院上下界、明堂所、修内司、军器监、工匠广固搭材兵三千余人。做腰带帽子、打造金银系笔和墨雕刻图画工匠三百余家。杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打金斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五

① 徐梦莘:《三朝北盟会编》,上海古籍出版社1987年版,第226页上。

② 徐梦莘:《三朝北盟会编》,上海古籍出版社 1987 年版,第 227 页下。

十余家,令开封府押赴军前……①

- 4. 靖康二年……从正月初十日以后,节次取皇帝南郊法驾之属。 是日尚书省奉军前圣旨,令取五辂副辂卤簿仪仗、皇后以下车辂卤簿仪 仗,皇太后诸王以下车辂卤簿仪仗,百官车辂仪仗,礼器、法物、礼经、礼 图、大学轩架、乐舞、乐器、舜文王琴、女娲笙、孔子冠、图识、竹简、古画、 教坊乐器、乐书、乐章、祭器、明堂布政图、闰月体式、八宝、九鼎、元圭、 郑圭、大器合台、浑天仪、铜人刻漏古器、秘阁三馆书籍、监本印板古圣 贤图像、明堂辟雍图、皇城宫阙图、四京图、大宋百司并天下州府职贡 令、宋人文集、阴阳医人之书、诸科医工百七十人,教坊乐工四百人。②
- 5. (靖康二年正月)三十日庚申,驾在青城,官吏士庶云集候驾,金人又索诸人物。是日,又取画匠百人、医官二百、诸般百戏一百人、教坊四百人……小唱二十人、杂戏一百五十人、舞旋弟子五十人……内家乐、女乐、大晟乐器、钩容班一百人,并乐器内官脚色、国子监书库官、太常寺官吏、秘书省书库官……③

金人进行如此大规模的文化掠夺,直接的结果便是南宋时期汉地的礼乐制度、礼乐规模遭到严重破坏,皇家乐队名存实亡、乐器图谱大量流失、乐工散落民间。经过靖康之难的南宋初年这种情况最为严重,甚至连皇家用于重要典礼的乐队都出现残缺,"(绍兴九年三月己亥)诏增补殿前司钧容直乐工,以二百人为额,旧钧容直四百人至是存者七十余人"^④,"(绍兴十有三年五月壬戌),太常寺言郊祀仗内鼓吹八百八十四人,今乐部全阙,宜下三司差拨"^⑤。南宋高宗虽励精图治,试图恢复原来礼乐旧观,但因破坏过于

① 徐梦莘:《三朝北盟会编》,上海古籍出版社 1987 年版,第583 页下。

② 徐梦莘:《三朝北盟会编》,上海古籍出版社 1987 年版,第584 页。

③ 徐梦莘:《三朝北盟会编》,上海古籍出版社 1987 年版,第587 页上。

④ 李心传:《建炎以来系年要录》第2册,上海古籍出版社2008年版,第727页下。

⑤ 李心传:《建炎以来系年要录》第3册,上海古籍出版社2008年版,第78页上。

严重,有时只能采用从民间勉强征募或以内侍充当乐工^①,如此背景下,南宋乐队无论在数量上还是在质量上都难以同北宋时期比肩。比较之下,金人的礼乐建制倒是日臻完善,甚至有些官职的设置较北宋更为严密,以"教坊"为例,据《宋史·乐志》"教坊"条载:"教坊本隶宣徽院,有使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知。"^②而检阅宋代其他史籍亦未发现更为详细的教坊官制记载^③,而金人则不仅将教坊制度继承过来,而且还进一步将其细化,《金史·百官志》"教坊"条载:"教坊,旧用武散宫,大定二十九年以为不称,乃创定二十五阶。明昌三年,自从四品以下,更立为十五阶。"^④将其中官阶细化为十五级,各种大夫、郎官一应俱全,由此不难看出金人的礼乐制度已经相当完备。之所以金人能在建国后短短几十年间达到如此高度,在于对汉人乃至辽人已有成果的直接继承,对汉地的掠夺已如前述,对辽人礼乐的态度也与之相似,早在金太祖收国五年时,阿骨打便在派乌赫哩贝勒杲等大将攻打辽人时下令:"若克中京,所得礼乐仪仗图书文籍,并先次津发赴阙。"^⑤在金建立之初,由于最先对辽发动战争,所以金初礼乐制度对汉地的学习是以辽为中介的,由辽而宋,"金初用辽故物,其后杂用宋仪"^⑥。

然而,金人又并非如辽人一样,一味接受并试图与本民族传统并存,而是在对辽、汉进行文化掠夺之后,努力掩盖甚至消融这种影响的痕迹。强烈的文化本位意识最大程度地得到了彰显,这种由文化上的不自信而带来的深沉反思意识,反而在其礼乐制度完备之后表现了出来,其中金世宗便是努力维护文化上的主动性和自足性的代表。据《金史》卷七载:"(世宗大定十三年)三月癸巳朔,万春节,宋、高丽、夏遣使来贺。乙卯,上谓宰臣曰:'会宁乃国家兴王之地,自海陵迁都永安,女直人浸忘旧风。朕时尝见女直风

① 李心传:《建炎以来系年要录》,上海古籍出版社 2008 年版,卷一百五十一载"(绍兴十有四年春正月)辛卯,复置教坊,凡乐工四百有十六人,以内侍充钤辖"。

② 脱脱等:《宋史·乐志》,中华书局 1977 年版,第 3358 页。

③ 按:《宋史·职官志》中列有"教坊及钤辖教坊所"条,但只述其职权,未列官职。

④ 脱脱等:《金史》,中华书局 1975 年版,第1226 页。

⑤ 脱脱等:《金史》,中华书局 1975 年版,第 36 页。

⑥ 脱脱等:《金史·乐志》,中华书局 1975 年版,第 889 页。

俗,迄今不忘。今之燕饮音乐,皆习汉风,盖以备礼也,非朕心所好。东宫不知女直风俗,第以朕故,犹尚存之。恐异时一变此风,非长久之计。甚欲一至会宁,使子孙得见旧俗,庶几习效之。'"①这段话表明,金世宗已经开始有意识地肃清汉俗影响,并出于种族和文化自尊的考虑期望女真后代能够继承并发扬祖先文化,基于此,通晓音律的他甚至开始亲自创制典礼乐歌,《金史·乐志·本朝乐曲》便记载了他曾三次亲自制乐,分别是:

- 1. 世宗大定九年十一月庚申,皇太子生日,上宴于东宫,命奏新声,谓大臣曰:"朕制此曲,名《君臣乐》,今天下无事,与卿等共之,不亦乐乎。"辞律不传。
- 2. 十三年四月乙亥,上御睿思殿,命歌者歌女直词,顾谓皇太子曰: "朕思先朝所行之事,未尝暂忘,故时听此词,亦欲令汝辈知女直醇质之 风。至于文字、语言或不通晓,是忘本也。"
- 3.二十五年四月,幸上京,宴宗室于皇武殿,饮酒乐,……于时宗室 妇女起舞,进酒毕,群臣故老起舞,上曰:"吾来故乡数月矣,今回期已 近,未尝有一人歌本曲者,汝曹来前,吾为汝歌。"乃命宗室子叙坐殿下 者皆上殿,面听上歌。曲道祖宗创业艰难,及所以继述之意。②

综上,可以得出如下结论:首先,辽与金的礼乐制度都受汉地影响较大,这一点毋庸置疑,辽人所受影响带有一定的潜移默化色彩,而金人则是一种强制性的文化移植;其次,辽与金对待汉地礼乐文化的态度存在差异。辽人由于受汉文化的长期浸染,往往能以一种较为宽容和融通的态度来看待汉地礼乐,并融入自己的体系为己所用。而金人则采取了一种相对保守的态度,一方面努力对汉地进行文化掠夺,建构国家礼乐体系,但另一方面则又在礼乐制度成熟之后努力掩盖汉俗之影响,试图凸显民族音乐的主体地位。

① 脱脱等:《金史》,中华书局 1975 年版,第 158—159 页。

② 脱脱等: 《金史》, 中华书局 1975 年版, 第891-892 页。

那么下面的问题是,辽、金与宋在音乐制度、音乐实践之间的此种复杂承继关系,以及辽、金对待汉地礼乐文化的不同态度,是否在理论层面有所反映呢?

第二节 对辽、金乐论之考察

正如有的学者所言:"长期以来,辽、金、元诗文研究是较冷僻的领域。 无论在基础研究方面,还是在理论层次的探讨方面,历代问世的成果数量都 难与其他时期尤其是唐、宋诗文研究领域同日而语。"①原因一方面在于学 界一直以来的汉文化中心主义在作祟,对契丹、女真乃至蒙古文化重视不 够;而更为重要的另一个原因在于,文化史乃至学术史上的长期忽视,势必 导致大量原始文献的散佚,直接给今天的研究带来困难。诚如上述,辽、金 的诗文材料都已大量失传,而更为"冷僻"的音乐或乐论材料的保存情况则 可想而知,因此本书仅就笔者所见做一点尝试性考察,尽管会存在管中窥豹 之嫌。

现存辽人诗文十分有限,阎凤梧和康金声的《全辽金诗》、陈述的《全辽文》对辽诗文做了重要的辑纂工作,诗论、文论、乐论等专门的理论篇章、著作则至今未见。而且检视《全辽文》便会发现,其总十三卷所收篇目多为诏谕、书策、表册、奏章、碑记、墓志铭之类,基本属于公文性质,专门的文学作品以及理论文字凤毛麟角。即便如此,有两点是可以肯定的:首先,辽人的音乐实践十分丰富,并较重视音乐人才。除了上文提到的辽完备的音乐制度之外,还有一则材料可为佐证,据辽人王鼎《焚椒录》记载道宗时耶律乙辛曾上《奏懿德皇后私伶官疏》②,载皇后与伶官赵惟一私通事,而赵惟一是"以弹筝琵琶。得招人内"。对此,王鼎在《懿德皇后论》中认为"私通"一事

① 刘达科:《辽金元诗文史料述要》,中华书局 2007 年版,第4页。

② 陈述:《全辽文》,中华书局 1982 年版,第 182 页。

是"史册所书未有之祸也"①,为懿德皇后(即萧观音)鸣不平,称懿德招祸原 因为"祸者有三。曰好音乐与能诗善书耳"。对这段公案之是非姑且不论, 其另一个侧面则可反映辽宫廷对音乐的重视程度和普及程度。其次,由于 受到汉地文化原始儒学的长期浸染,辽人乐论并未如北宋一样开始向"音乐 之乐"转向,而是带有较浓的传统儒教色彩。《辽史・后妃传》以及《契丹国 志・后妃传》都曾记载辽天祚帝之妃萧瑟瑟(即文妃)以歌诗进谏一事:"天 祚文妃萧氏,小字瑟瑟……善歌诗。女直乱作,日见侵迫。帝畋游不恤,忠 臣多被疏斥。妃作歌讽谏,其词曰:'勿嗟塞上兮暗红尘,勿伤多难兮畏夷 人;不如塞奸邪之路兮,选取贤臣。直须卧薪尝胆兮,激壮士之捐身;可以朝 清漠北兮,夕枕燕、云。'又歌曰:'丞相来朝兮剑佩鸣,千官侧目兮寂无声。 养成外患兮嗟何及!祸尽忠臣兮罚不明。亲戚并居兮藩屏位,私门潜畜兮 爪牙兵。可怜往代兮秦天子,犹向宫中兮望太平。'天祚见而衔之。"②由这 则材料可以窥得,一方面辽人仍"歌"、"诗"并用,并沿着音乐文学传统进行 "歌诗"创作:另一方面仍十分看重歌诗的讽谏作用,某种意义上不失为对秦 汉音乐文学怨刺传统的继承,故《辽史·礼志一》仍存在这样的观点:"理自 天设,情由人生。以理制情,而礼乐之用行焉。"③此处之"理"并非北宋理学 层面之理,而应是秦汉乐论中传统儒学意味更浓的"天理"之理。

故此,虽然可见的辽人乐论文字较少,但通过上面的初步探索,似可大胆得出下面结论:因辽的文化成熟期与北宋同时,且双方基本处于平行发展态势,所以其思想体系仍带有较大的原始儒学色彩,而较少受到理学之影响,反映在文论和乐论中便是基本思想多承宋前思想而来。

而与之相承的另一个政权——金,在文化水平上则远远超过辽。与此相应,金人的音乐文学创作乃至相关理论都十分丰富,甚至在某些层面上对宋人乐论起到了丰富和补充的作用。下面具体讨论之。

① 陈述:《全辽文》,中华书局 1982 年版,第 207 页。

② 脱脱等:《辽史·后妃传》,中华书局 1974 年版,第 1206 页。

③ 脱脱等:《辽史・礼志一》,中华书局1974年版,第833页。

如前文所述,金源文化之所以迅速成熟,很重要的原因是对辽、宋典籍和文人的大肆掠夺,前者构成了文化发展的基础,而后者则是文化发展的动力,据沈文雪在《文化版图重构与宋金文学生成研究》一书中称,金人对知识分子的吸纳,主要包括辽朝儒士(又包括渤海儒士和汉儒士)和宋儒士。并将汉人统治重心"由北宋都城河南迁转到河北、山西一带"①,从而形成了与南宋临安文化中心的分庭抗礼之势。而某种程度上正是上述这些知识分子以及他们的审美思想构筑了金源与宋和而不同的乐论体系,"辽金音乐的南渐和中原音乐的北上是一个双向交流过程,南北音乐文化的交流使辽金音乐本身即成为一个多元并存的融合体……(北曲曲牌)约五分之二当源于词乐及说唱音乐,约五分之三为本生曲调,这其中就包括胡乐及北地汉族新兴歌曲时调"②。

而就音乐理论层面而言,则并非如音乐实践中以本生曲调为主,而是表现出对汉地乐论的绝对继承。检视金人诗文集,便会发现其中出现频率最高的几个诗人分别是陶渊明、白居易、柳宗元、苏轼、黄庭坚。金初重视武力,直到金熙宗完颜亶才开始致力文事。其中中坚力量多为宋的降臣或被扣押之宋臣,如宇文虚中、吴激、蔡松年等人,故文学史上有"借才异代"(庄仲方《金文雅·序》)之说,而这批文人的重要特征便是推崇陶渊明,并为金源文坛定下了基本基调。"重阳好伴白衣来,五柳先生忆三迳"(宇文虚中《白菊》);"昭文不鼓缘何意,靖节无弦且寄情"(宇文虚中《从人借琴》);"贵君高节似陶潜,五亩园林老不添"(马定国《题崇子中庵》);"巷陋颜子乐,地偏陶令心"(高士谈《予所居之南,下临短壑,因凿壁开窗,规为书室,坐获山林之趣,榜曰野斋,且作诗约诸友同赋》);"公业有田常乏食,陶潜无酒亦从人"(高士谈《集东坡诗赠程大本》);"时无陶彭泽,此曲难知音"(蔡松年《丁巳九月,梦与范季沾同登北潭之临芳亭,觉而作诗记其事以示

① 沈文雪:《文化版图重构与宋金文学生成研究》,光明日报出版社 2009 年版,第 43 页。

② 傅璇琛、蒋寅:《中国古代文学通论·辽金元卷》,辽宁人民出版社 2005 年版,第 335—337 页。

范》);"平生陶靖节,此夕邈相望"(元德明《山中秋夕》);"世无陶靖节,何人知此味"(赵沨《秋日感怀》);"可人陶靖节,随意葛天民"(赵沨《新凉》);"我爱陶渊明,爱酒不爱官"(庞铸《漉酒图》);"潦倒渊明三径菊,荒唐惠子五车书"(胡汲《无题》);"年来厌酸醎,淡爱陶潜诗"(赵元《书怀继元弟裕之韵》);"栗里愧渊明,香山惭乐天"(同上);"竹林留得巨源在,莲社招入渊明来"(王特起《谩作》);"陶、谢风流到百家,半山老眼净无花"(元好问《自题中州集后》之一);等等。

正是由于对陶渊明如此推崇,金源统治的一百多年间,其基本乐论思想 便以重"意"、尚"淡"为主。更为准确地说,"意"与"淡"实为一体之两面, 其实质都是对音乐内容之"真"的追求,正所谓"此种有真意,欲辩已忘言" 是也。这种内容之"真"既包括自然本真之音响,也包括人的真情实感。就 自然之真而言,摈弃政教色彩的非功利主义音乐观是金人对音乐内容的主 要认识,宇文虚中有《从人借琴》①诗:"峄阳惯听凤雏鸣,泻出泠然万籁声。 已厌笙簧非雅曲,幸从炊爨脱余生。"蔡松年《槽声同彦高赋》亦称:"糟床过 竹春泉句,他日人云吾亦云。自爱淳音含太古,谁传清溜入南薰? 秋风几共 橙香注,晓月曾和鹤唳闻。"②释惠才则将"或歌或咏任情足,僻爱林泉伴麋 鹿。水泠泠兮寒漱玉,风清清兮动疏竹。闲身悦唱长生曲,石鼎微烟香馥 郁"③的境界看成是对音乐的最好诠释:将表现自然之真看成是音乐表现的 重要内容,就情感之真而言,将人生中的喜怒哀乐加以真实外化在儒家传统 中始终要受到种种限制,但金源文人由于特殊的身份背景、命运遭际,反而 有助于打破礼教的樊篱,从而走向真诚自然。雷琯《古意四首》之二称:"对 酒不能饮,抚剑自度曲。一唱《行路难》,歌与泪相续。"④他们甚至同陶渊明 相似,将情感之真上升到了对人生、宇宙的哲思高度,元德明《六言》称:"琴

① 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第51页。

② 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社2006年版,第78页。

③ 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社2006年版,第108页。

④ 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社2006年版,第482页。

书中有真味,风月外无多谈"①,庞铸《漉酒图》"弹琴但寓意,把酒聊开 颜"②,高宪《题新山寺壁》"静听山鸟松风里,始悟人间乐未真"③。这些诗 句中所反复提到的"真味"、"真"以及"意",实际上便是诗人主体对自然、宇 宙的一种感悟,以一种自然随化的方式看待整个人生,进而寻求一种属于内 心的恬淡与宁静,所谓"古人淡里求真味,身外纷华不羡渠"(胡汲《无题》) 是也。因此金源文人普遍将音乐中所蕴含的这种对世界和人生的体悟看成 音乐的重要特质,陶潜"但识琴中趣,何劳弦上声"④的音乐美学思想成了他 们最终追求的目标,正如时人李治在《敬斋古今注》中总结的那样:"陶渊明 读书不求甚解,又蓄素琴一张,弦索不具,曰:'但得琴中趣,何劳弦上声。' 此二事正是此老得处。俗子不知,便谓渊明真不着意,此亦何足与语!不求 解则如勿读,不用声则如勿蓄。盖不求甚解者,谓得意忘言,不若老生腐儒 为章句细碎耳:'何劳弦上声'者,谓当时弦索偶不具,因之以为得趣,则初 不在声,亦如孔子论乐于钟鼓之外耳。今观其平生诗文,概可见矣。《答庞 参军》云:'衡门之下,有琴有书。载弹载咏,爰得我娱。岂无他好? 乐是幽 居。'《归去来兮辞》云:'悦亲戚之情话,乐琴书以消忧。'《与子俨等疏》云: '少学琴书,偶爱闲静,开卷有得,便欣然忘食。'使果不求深解,不取弦上之 声,则何为载弹载咏以自娱耶?何为乐以消其忧耶?何为自少学之以至于 欣然而忘食耶? 痴人前不得说梦,若俗子辈又乌知此老之所自得者哉?"⑤ 可以说陶渊明表现音乐之"真"的理想在金源文人这里产生了共鸣,使其发 展成为整个时代的一种潮流,并将音乐看成追求终极人生解脱的一种手段, 这本身便是对音乐特性以及音乐功能的最形而上的诠释。

① 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社2006年版,第131页。

② 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 243 页。

③ 元好问:《中州集》卷五,四部丛刊初编缩本,第89页下。

④ 房玄龄:《晋书·陶潜传》,中华书局 1974 年版,第 2463 页。

⑤ 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 449—450 页。

第三节 金源音乐文学对前代文人之接受

如果说对陶渊明的推崇是多少带有消极甚至遁世情怀的金源文坛的总体背景的话,那么此种背景下的百多年文坛潮流也并非风平浪静。或者说,除了保持清雅自然的整体基调之外,仍会表现出种种创作风格乃至理论思潮的碰撞。如前文所述,金人文集中提及最多的诗人除了陶渊明之外,另几个较为重要的诗人是白居易、苏轼以及黄庭坚。其中黄庭坚乃至江西诗派往往是作为白、苏的对立面而提及的。因此下面着重围绕白、苏二人对金人音乐文学思想的影响而展开。

金度过建国之初的草创期之后,至世宗、章宗的数十年间与南宋相处较融洽,社会生活开始走向平稳,这种背景下,文坛虽仍推崇陶渊明,但实际的文艺创作则开始尊奉白居易和苏轼,主要代表人物有赵秉文、周昂、王若虚、元好问等。就乐论而言,如果说陶渊明带给金源文人的是一种感同身受的情感慰藉的话,那么白、苏带给文坛的则是一种创作形式上的平易和解放。或者说,陶渊明为金源乐论带来的是内容之"淡",而白、苏则更倾向于形式之"淡"。

起秉文便主张应该主要学习陶渊明、白乐天平易自然的诗歌形式,"渊明、乐天,高士之诗也,吾师其意,不师其辞"①。其中对陶、白之"意"的学习,当是指自由平易的创作风格,本质上属于形式的范畴。除此之外,赵秉文也对苏轼推崇备至,称"东坡先生人中麟凤也"②(《跋东坡四达斋铭》),甚至有将东坡神化之嫌,其在《东坡真赞》中称:"坡仙西来自峨眉,手抉云汉披虹霓。天庭射策如孤罴,奔走魍魉号狐狸。"③与赵秉文类似,王若虚也十分推崇白乐天、苏东坡,以斥伪主真、平易自然为主要理论倾向,称:"乐天

① 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 146 页。

② 赵秉文:《滏水集》,文渊阁四库全书本,第1190册,第260页上。

③ 赵秉文:《溢水集》,文渊阁四库全书本,第1190册,第247页下。

之诗,情致曲尽,人人肝脾,随物赋形,所在充满,殆与元气相侔。"①认为乐 天文风丝毫没有"牵强之态",这是崇尚字斟句酌的苦吟诗人无法达到的自 然化境,并非以"浅易"便可概括得了的。其实王若虚对乐天的上述认识受 其舅周昂影响较大,其在《滹南诗话》中曾多处引用周昂的观点,如"吾舅尝 论诗云:'文章以意为之主,字语为之役……'……又曰:'以巧为巧,其巧不 足;巧拙相济,则使人不厌……'"②并且"终身不喜山谷",原因无外乎认为 山谷诗刻镂太甚。与这种倾向一致,王若虚在宋人中唯独服膺苏东坡,并以 山谷衬托之,认为东坡为"文中龙也"③,"'山谷所拟胜东坡',此皮肤之见 也"④、"山谷自谓得法于少陵,而不许东坡。以予观之:少陵,典谟也;东坡, 孟子之流;山谷,则扬雄《法言》而已"⑤。实际上,东坡文风是其整体文艺创 作思想的反映,东坡音乐思想与其文学创作倾向是一脉相承的,东坡十分推 崇平和自然的古琴演奏风格,在评价韩愈《听颖师弹琴》诗时,就认为"划然 变轩昂,勇士赴敌场"句不适合形容琴音,于是自作琴诗一首,表达自己的审 美理想,"大弦春温和且平,小弦廉折亮以清。平生未识宫与角,但闻牛鸣盎 中雉登木"(《听贤师琴》)。在诗中其自然天成的美学追求表露无遗。正是 在这一点上,王若虚乐论思想受其影响颇深,称:"晁无咎云:'东坡小词,多 不谐律吕;盖横放杰出,曲子中缚不住者。'其评山谷,则曰'词固高妙,然不 是当行家语,乃著腔子唱好诗耳。'此言得之。"⑥通过这段话可以看出,王若 虑同苏东坡一样,都以文从字顺、音律的和谐自然为最高的美学追求,而反 对黄山谷"著腔子唱好诗"的生硬做法。

金人对诗歌、音乐自然之形式的追求,一直延续到金末,其中元好问便 属于总结性的人物。自然恬淡是其主要的美学追求,"一语天然万古新,豪 华落尽见真淳"(元好问《论诗三十首》之四),"浪翁水乐无宫征,自是云山

① 吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第196 页。

② 《滹南诗话》卷上,见吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 192 页。

③ 《滹南诗话》卷上,见吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 201 页。

④ 《滹南诗话》卷上,见吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 200 页。

⑤ 《滹南诗话》卷上,见吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 206 页。

⑥ 《滹南诗话》卷上,见吴文治:《辽金元诗话全编》,凤凰出版社 2006 年版,第 200 页。

韶濩音"(元好问《论诗三十首》之十七)。因此他对"分别太甚,锼刻太苦"①的文风十分反感,同赵秉文、王若虚一样极爱东坡,称:"五言以来,六朝之唐谢、陶,唐之陈子昂、韦应物、柳子厚,最为近风雅……近世苏子瞻绝爱陶、柳二家,极其诗之所至,诚亦陶、柳之亚。"②对东坡"不烦绳墨而自合"并以"天然之语"的行文风格推崇备至。至此,不难看出对苏东坡及其创作理想的推崇是贯穿整个金源文坛始终的,有学者认为金人推崇东坡主要是欣赏其豪迈不羁的创作风格③,此说固然不错。但如果结合金人同时推崇白居易和苏轼,甚至将苏轼与黄庭坚对举并"崇苏抑黄"的做法考察,便会发现金人欣赏并努力学习东坡的是其创作形式上的自然天成,本书认为对形式束缚的超越,便是追求形式之"淡"、形式之"真"的最高境界。

因此,本书对金源乐论的总结拟以明人毛凤韶在《中州乐府》序言中对金人文风的评价作类比式的结尾:"虽当衰乱之极,今味其辞意,变而不移,悯而不困,婉而不迫,达而不放,正而不随,盖古诗之余响也。"④综合而言,对金源乐论及其与赵宋乐论之关系可以得出下面结论:首先,金源乐论受理学甚至礼教色彩影响较弱。音乐思想以崇尚"天然淡雅"为主,应了元好问"国家不幸诗家兴"的观点,音乐及其理论开始较少同政治、教化相关,有回归老庄、嵇康音乐思想之倾向。辽、金乐论虽然很少被关注,但却进一步深化了"音乐之乐"的观念,是礼教之"乐"向纯艺术之"乐"转变不可或缺的阶段。金人更多用乐表现真情实感,乐的功能真正回到"兴"(表现真情)传统,而与"观"、"怨"等政教色彩疏远,即乐不再单纯是"礼"或"理"的承载工具了。其次,就美学旨趣而言,可以用"淡"这一美学范畴概括金源音乐以及乐论特征。其中对陶渊明的推崇,主要是提取其"意",表现为内容之淡;对白居易、苏东坡的服膺,主要是追摹其"形",表现为形式之淡。在"意"的

① 《遗山先生文集・校笠泽蘩书后记》,四部丛刊初编缩本,第346页下。

② 《遗山先生文集·东坡诗雅引》,四部丛刊初编缩本,第371页下。

③ 钱基博的《中国文学史》、敏泽的《中国文学思想史》以及郭绍虞,王运熙、顾易生,蔡镇楚等人在其各自的《中国文学批评史》中都持这种观点。另吴文治在《辽金元诗话全编》序言中也持这一观点。

④ 元好问:《中州乐府》序,民国强村丛书本。

层面上,虽然周敦颐、二程等理学家也有对"淡"的追求,但"淡"在他们的理论中是其整个理学体系的产物,已经同魏晋时期自然之淡拉开了距离,所以金源乐论中所崇尚之"淡"更为原始、自然;在"形"的层面上,对形式自由的重视,恰与北宋便开始的乐论形式化潮流相贯通,而且也超越了江西诗派早期以"自然"为主的音乐文学形式观,原因在于,黄庭坚等人尽管有对自然之音的追求,但仍陷入"著腔子"的窠臼,这便使艺术形式不能完全解放,而"屋下架屋"的江西后学则只能心向往之了。

第十章 明清乐论的客观化潮流

明清乐论尤其是明代乐论与宋代乐论有相似之处,但又存在自身特点。就相似处言之,在理学的大背景下都表现出一定的维护儒家乐统的倾向,这一点在以王守仁、王夫之为代表的理学家乐论中表现明显,他们仍然十分推崇儒家中和之德对音乐的指导意义,仍然推崇雅乐而否定新声,对儒家的"中和"、"雅正"、"德行"等理想推崇备至,从而形成了理学家乐论与具有进步色彩的民间乐论分庭抗礼之势。可以说,王守仁、王夫之等人的乐论也体现了正统文人及道学家乐论内在的自足性,同时这种自足性也带有天然的封闭性,从而与音乐实践的距离越来越远。就明清乐论的自身特点而言,由于世俗化的逐步扩展加之市民社会的逐渐形成,便使宋代就已经十分繁荣的通俗文化进一步深化,相形之下,传统儒家艺术观念中的政治化、伦理化和神秘化倾向开始受到挑战,此种背景下明清乐论亦表现出鲜明的客观化倾向。我们认为,这一点是明清乐论区别于前代乐论的重要特征。

第一节 明清乐论的"主情"色彩

具体言之,明清乐论的客观化潮流又有三种表现:主情、尚俗和去神秘性。事实上,主情、尚俗以及去神秘性是不能决然分开的,三者往往水乳交融在一起同时出现在理论家的乐论之中。本书为了讨论方便,权将其分开考察。

就主情而言,首先应提及者是李贽。李贽对"情"的重视事实上是其"童

心说"的副产品,他反对前后七子的复古思想,主张在创作中要遵循"最初一念之本心",表达自己的真情实感,崇尚自然真情。在《焚书·读律肤说》中他指出:"盖声色之来,发于情性,由乎自然,是可以牵合矫强而致乎?故自然发于情性,则自然止乎礼义,非情性之外复有礼义可止也。"①值得注意的是,《乐记》言"人生而静,天之性也",推崇人之本性,但这种"性"则是具备儒家之"德"的内涵的,所以《乐记》所言之"性"不同于李贽所言之"性",虽然在宋代理学家乐论中也提到了"情",但其与"性"相似仍是在"天理"的框架下言说的。而李贽所言之"性情"则是自然之情,甚至也不排除"欲"的成分。对真实情性的重视,在李贽《琴赋》中也表现明显:"《白虎通》曰:'琴者禁也。禁人邪恶,归于正道,故谓之琴。'余谓琴者心也,琴者吟也,所以吟其心也。"②此处李贽对传统琴论观提出挑战,《白虎通》中的琴论思想代表了汉代以来对琴乐的普遍认识,赋予琴鲜明的政治色彩和道德内涵,认为其是禁止淫邪思想产生的重要工具。对此,李贽的观点十分鲜明,他更多的是将其看成表达人内在情感的工具。

可以说,李贽的这种认识在明中叶以后是具有非常强大的号召力的。比如汤显祖便从戏曲创作角度谈到了情的重要性,"如丽娘者,乃可谓之有情人耳。情不知所起。一往而深,生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也"③。而公安三袁则从歌诗角度表达他们对"独抒性灵,不拘格套"的理解,袁宏道尝言:"故吾谓今之诗文不传矣。其万一传者,或今闾阎妇人孺子所唱《擘破玉》、《打草竿》之类,犹是无闻无识真人所作,故多真声,不效颦汉、魏,不学步于盛唐,任性而发,尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲,是可喜也。"④明清时期,对"情"的重视,除了上述诸人的乐论之外,还有张琦、李开先、冯梦龙等人,他们的基本立场与李贽、汤显

① 李贽:《焚书 续焚书》,中华书局1975年版,第132页。

② 李贽:《焚书 续焚书》,中华书局 1975 年版,第 204 页。

③ 汤显祖:《汤显祖诗文集·牡丹亭记题词》,徐朔方箋校,上海古籍出版社 1982 年版,第1093 页。

④ 袁宏道:《袁宏道集笺注·序小修诗》,钱伯城箋校,上海古籍出版社 2008 年版,第 188 页。

祖、袁宏道等人较为相似,限于篇幅不赘述。

第二节 明清乐论的"尚俗"取向

明清乐论客观化潮流的第二个表现是尚俗。所谓尚俗,是说明清乐论表现出鲜明的雅俗通变立场,甚至认为俗乐是雅乐的基础。事实上,这种现象在宋代朱熹、郑樵等人的乐论中就曾有所表现^①,但直到明清两代,俗乐的地位才被正式确立下来。俗乐由于能够自由表达真情实感,加之形式上很少受到束缚,所以在明清时期获得了蓬勃发展。在乐论中,与上述"主情"倾向一致,这一时期的乐论对俗乐多持肯定赞赏的态度,本书认为对俗乐的重视方面,李贽、冯梦龙、李渔代表了逐渐深化的三个阶段。李贽乐论亦如前述,对自然情性的重视使得其对民间音乐更为推崇。下面重点谈一下冯梦龙和李渔。明代中期以后的很多文人普遍持"真诗只在民间"(李开先语)的看法,此种背景下冯梦龙对民歌十分推崇,并辑有《山歌》、《挂枝儿》等民歌集,其对俗乐的看法在《山歌》一书的序言中有明确的展现:

书契以来,代有歌谣。太史所陈,并称风雅,尚矣。自楚骚唐律,争妍竞畅,而民间性情之响,遂不得列于诗坛,于是别之曰山歌,言田夫野竖矢口寄兴之所为,荐绅学士家不道也。唯诗坛不列,荐绅学士不道,而歌之权愈轻,歌者之心亦愈浅,今所盛行者,皆私情谱耳。虽然,桑间濮上,《国风》刺之,尼父录焉,以是为情真而不可废也。山歌虽俚甚矣,独非《郑》《卫》之遗欤?且今虽季世,而但有假诗文,无假山歌,则以山歌不与诗文争名,故不屑假。苟其不屑假,而吾藉以存真,不亦可乎?抑今人想见上古之陈于太史者如彼,而近代之留于民间者如此,倘亦论世之林云尔。若夫借男女之真情,发名教之伪药,其功于《挂枝儿》等,

① 见拙著《宋代乐论研究》,中国社会科学出版社 2013 年版。

故录《挂枝词》而次及《山歌》。①

由此可见,冯梦龙认为山歌与诗文同等重要,而且与李贽、汤显祖等人相似,其推崇山歌的深层原因仍是源于真情,并希望能够"借男女之真情,发名教之伪药",在冯梦龙眼中郑卫之音、桑间濮上之曲与山歌相似,在各自的时代都起到同样的作用。无疑,这种看法是具有进步性的。

冯梦龙之后,清代戏曲理论家李渔对俗乐的认识又有所深入,这也是明 清俗乐理论发展的第三个阶段。李渔在《答同席诸子》—文中谈到欣赏歌舞 的感受时他说"然胸中所见,自谓帘内之丝,胜于堂上之竹;堂上之竹,又胜 于阶下之肉"②,表明他肯定"丝胜于竹,竹胜于肉"。可以说,李渔的这一认 识是对传统乐论中"丝不如竹,竹不如肉"观念的反叛,承认了世俗乐器的重 要性,其中原因一方面在于,丝竹的乐声虽属于人为,与天然的肉声不同,但 丝竹之声却带有更大的不确定性和含混性,因此会带给欣赏者更大的想象 空间,这一点是肉声稍显逊色的地方,而这种想象空间恰是艺术的生命,正 因如此李渔主张"即不如离、近不如远;和盘托出,不若使人想像于无穷 耳"③。另一方面的原因则与李渔的鲜明民间立场密不可分,自明代李贽开 始,经过冯梦龙,到李渔这里,文人对民间文艺越发推崇,而丝竹等乐器恰是 演奏民间音乐的主要工具,所以李渔对丝竹的肯定恰可反映出其对通俗音 乐的基本态度。与其对民间艺术的态度一致,他对具有鲜明民间特点的戏 曲和填词都较为肯定:"文字之最豪宕,最风雅,作之最健人脾胃者,莫讨填 词一种。……惟于制曲填词之顷,非但郁藉以舒,愠为之解,且尝僭作两间 最乐之人,觉富贵荣华,其受用不过如此。"④

除此之外,在对待古乐与新声这对一直以来的矛盾艺术方面,李渔的观

① 冯梦龙:《冯梦龙文学全集 挂枝儿·山歌·太霞新奏》,刘荣义、李景光校点,辽海出版社 2002 年版,第139页。

② 李渔:《李渔全集·笠翁一家言文集》,浙江古籍出版社 1991 年版,第 198 页。

③ 李渔:《李渔全集·笠翁一家言文集》,浙江古籍出版社 1991 年版,第 198 页。

④ 李渔:《李渔全集·闲情偶寄》,浙江古籍出版社 1991 年版,第 47 页。

点也较为透脱,在他看来,古乐与新声并无明确界限,大可不必机械地拘于固有成见,"听古乐而思卧,听新乐而忘倦。古乐不必《箫》、《韶》,《琵琶》、《幽闺》等曲,即今之古乐也"①。即是说,只要能表现人的真实情感无论是古乐还是新声都是值得肯定的音乐。

TO THE STREET

李渔对待古乐与新声的这一态度,在清代音乐研究者中较为普遍。这一点在毛奇龄、李塨、江永等人的乐论中有较为集中的表现。毛奇龄认为雅乐、俗乐并无价值论层面的区别,他对历来备受推崇的雅乐有自己的看法:"古乐有贞淫而无雅俗。自唐分雅乐、俗乐、番乐三等,而近世论乐者动辄以俗乐为讥。殊不知唐时分部之意原非贵雅而贱俗也,以番乐难习,俗乐稍易,最下不足学则雅乐耳。故考伎分等反重番乐,其能习番乐者,即赐之坐,名坐部伎。其不能番乐则降习俗乐,不坐而立,名立部伎。若俗乐不能则于是斥习雅乐,不齿于众,雅乐之贱如此。"②在他看来,雅乐的价值和难度绝不比俗乐和番乐大,前世帝王往往也用俗乐和番乐祭祀郊庙、侍奉祖先,俗乐只要内容上真纯自然,雅俗的界限是不存在的。对此,清代的另一名学者李塨便一针见血地指出:"天地元音今古中外只此一辙,辞有淫正,腔分雅靡,而音调必无二致。"③由此可见随着通俗文艺在明清两代的盛行,理论层面的雅与俗、古与今、中与外之间的巨大鸿沟被最大限度地填平了。

与毛奇龄、李塨的立场相似,江永在《律吕新论》中也以通变的态度看待古乐与新声,且其观点更为辩证,在《俗乐可求雅乐》中他说:

俗乐以合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五,十字为谱,十二律与四清声皆在其中,随其调之高下而进退焉。所谓雅乐亦当不出乎此,为雅乐者必深明乎俗乐之理,而后可求雅乐。即不能肄习于此者亦必于俗乐,工之稍知义理者,参合而图之,未有徒考器数、虚谈声律而能成乐者

① 李渔:《李渔全集・闲情偶寄》,浙江古籍出版社 1991 年版,第68页。

② 毛奇龄:《竟山乐录》卷三,文渊阁四库全书本,第220册,第326下一327上。

③ 李珠:《学乐录》卷三,见徐世昌:《颜李丛书》,四存学会1923年排印本,第6页b。

也。宋世制乐诸贤,唯刘几知俗乐,常与伶人善笛者游,其余诸君子既 未尝肄其事,又鄙伶工为贱伎不足与谋,则亦安能深知乐中之曲折哉? 判雅俗为二途,学士大夫不与伶工相习,此亦从来作乐者之通惠也。①

由此可见,在江水眼中欲求雅乐,则必须先明俗乐之理,甚至要向士大夫所不齿的伶工贱隶学习,实际上江水已经将雅俗的界限取消掉,大俗即为大雅。而这一简单的道理则一直被正统文人所摒弃,自宋代以后仅有刘几等有限的几位音乐理论家能明白这一点。江水除了在雅乐与俗乐方面的观点较为灵活之外,对乐器、律准的看法也是如此,在《乐器不必泥古》篇中他说:"声寓于器,器不古雅则声亦随之。然天下事,今不如古者固多,古不如今者亦不少。古之笙用匏,今之笙用木,匏音劣于木,则亦何必拘于用匏而谓八音不可缺一乎? ……后世诸部乐器中,择其善者用之可也。"②在《度量权衡不必泥古》中他亦认为古代律准以黄钟为根据,较为固定,因为度量的标准是统一的。而后世度量衡则很难统一,相应黄钟管的长度便很难确定,此种背景下各音的高度自然出入较大。鉴于此,他认为律准与乐器相似,都不必泥古不化。可以说,江永的上述思想是十分辩证的,这也是其乐论的基本指导思想,其在《声音自有流变》中便明确指出:"若不察乎流变之理,而欲高言复古,是犹以人心不安之礼强人以必行也,岂所谓知时识势者哉!"由此,其"通变"思想可见一斑。

第三节 明清乐论的"去神秘性"

明清乐论客观化潮流的第三个表现是去神秘性。中国古代乐论的去神秘化过程并不是一蹴而就的,虽然魏晋时期出现了嵇康《声无哀乐论》这样的乐论名篇,但从总体而言先秦的天道观、汉代的五行思想乃至宋明的天理

① 江永:《律吕新论》卷下,文渊阁四库全书本,第220册,第545页下。

② 江永:《律吕新论》卷下,文渊阁四库全书本,第220册,第545页下。

观,都使得古代乐论带有天然的神秘性色彩。明代总体而言虽然在心学的影响之下更加强调主体真实性情的作用,但乐论中的神秘性因素仍时有表现,即便是在阳明心学中较为自由的泰州学派的代表李贽处,也有这种影子。其在《焚书·征途与共后语》中明确提到了"声音之道可与禅通"^①的观点,认为音乐创作和欣赏都与禅悟有相通之处,"所谓音在于是,偶触而即得者,不可以学人为也"。很显然,虽然如上文所述李贽乐论中有若干进步之处,但仍有神秘化的影子,所不同的是其更多的是从禅宗的角度来看待音乐的。

而明清乐论在整体上毕竟是以去神秘化为主的,李贽作为开端性的人物虽不彻底,但毕竟对后来者有"导夫先路"之功。在清代的毛奇龄和李塨的乐论中,可以更鲜明地看到对神秘化乐论的摒弃。毛奇龄在《竟山乐录》中有如下言论:

先臣尝曰乐未尝亡也。乐者,人声也,天下几有人声而亡之之理?自汉后论乐,不解求之声,而纷纶错出,人各为说,而乐遂以亡。如乐之有五声,亦言其声有五耳,其名曰宫曰商,亦就其声之不同而强名之作表识耳。自说者推原元本,妄求繇历,溷元太乙,必溯其声之所自、名之所创,而至于何声为宫、何调为商仍不之解,至有分配五行,旁参五事,间合五情、五气、五时、五土、五位、五色、神奇窈眇,聆其说非不卓然可听,而究之与声律之事绝不相关。此何为也?故徐仲山曰:"吾遍观乐书而深恨乐亡之有由也,乐书逾备则乐逾不明,初求五声,惊为五声所始,如是奥谧而究竟观之,仍不识五声何在?继寻六律,叹为六律所极,又如是变化而究竟推之,仍不审六律何等?则然后掩卷而慨,废书而沈吟,束其篇帙使高阁。……故凡为乐书者多画一元两仪、三才五行、十二辰、六十四卦、三百六十五度之图,斐然成文而又畅为之说,以引证诸黄钟、太簇、阴阳、生死、上下、顺逆、增减,以及时气、卦位、历数之学,凿

① 李贽:《焚书 续焚书》卷四,中华书局1975年版,第138页。

凿配合者,则其书必可废。何者?使观其书而乐由以明,五声由以着,六律、十二律皆由之而晓然以晰,则传之可也;乃毕力求之,穷竟篇帙,而按之声而声茫然,按之律而律茫然,则虽欲不废而何待已?故未求声而求器,未求器而求数,未求数而先求之度量衡之铢、两、丝、黍、百、千、万、亿之琐琐,是皆亡乐之具。……然后知迁、固以后京房、郑玄、张华、荀勖、范镇、房庶、王朴、李照、陈旸,以及近代之韩尚书、郑恭王、杨主事辈,凡言铸钟均弦、造器算数,皆欺人之学,不足道也。①

在毛奇龄的这段话中有几点值得注意:首先,他承认"人声"的重要性,并将其看作音乐之根本,即"乐以声为主,乐之声以人声为主"是也。其次,对汉以后中国乐论中的神秘化和伦理化色彩提出质疑,认为从圣王、天地、五行等角度讨论音乐是古代乐论的最大弊端,这种做法往往会使音乐沦为某种伦理思想或哲学思想的附属品,而丧失了自身的独立性,所以毛奇龄称这种做法"与声律之事绝不相关"。再次,他也对历来的"以尺定律"的机械做法提出质疑,所谓以尺定律便是以先人为主的方式确定固定的标准,这一标准多出于前代乐书或本朝的音乐制度,然后确定律准,进而确定各音的高低。对于"以尺定律"还是"以律定尺"的问题,汉代以后一直争论不休,尤以宋代最为激烈。今天看来,"以律定尺"当更为科学,更为符合音乐的自身规律。毛奇龄所批判的"未求声而求器,未求器而求数,未求数而先求之度量衡"便属于这一范围。可以说,毛奇龄的观点代表了明清以来乐论渐趋客观化、科学化的潮流,这已是明清乐论尤其是清代乐论较之前代神秘化乐论的重要进步,为近代乐论的产生奠定了基础。

受毛奇龄影响,他的学生李塨在《学乐录》中也持类似观点:"今中华实学陵替,西洋人入呈其历法算法,与先王度数大端皆同,所谓天地一本,人性同然,不知足而为屦必不为蒉者也,乃于乐独谓今古参商,而传习利用之音

① 毛奇龄:《竟山乐录》卷一,文渊阁四库全书本,第220册,第293页下一294页下。

为夷乐俗乐,亦大误矣。"^①在他看来,包括西洋乐在内的一切音乐并无本质区别,甚至中华音乐与西洋音乐其"度数大端皆同",这一方面表明西洋音乐此时已经进入国人视野,并对本土音乐产生了影响。另一方面也可表明随着西洋乐的普及,中国传统文人表现出相对接受的态度,可以说这是一个潜移默化的过程,也是本土乐论逐渐客观化的鲜明标志。另外,李塨在《学乐录》中也记载了毛奇龄否定神秘化乐论的言论:"塨问曰:'五声配五行、十二律配十二月皆秦汉以后牵掣之论,圣经未有也。今扭合之终不确,且滋纷无益也,不如一概已之。'河右答曰:'是。'"②这段话中的"河右"便是毛奇龄的号,李塨曾从学于毛奇龄,并对其思想较为认同,其《学乐录》自序云:"塨学乐河右先生一年余矣,虽窥涯岸,未尽精微也。"③由此不难看出,李塨是深受毛奇龄影响的,而上述对西洋乐的态度、对神秘化乐论的否定恰可充分地说明这一点。

当然,明清乐论中仍无法决然摒弃掉传统乐论伦理化、政治化甚至是神秘化的色彩,在很多人尤其是明代道学家的乐论中这种情况仍十分明显,值得注意的现象是,明清尊奉传统乐论一系虽然仍对《乐记》等乐论经典十分推崇,但其直接承续的对象则是以周敦颐为代表的宋代新儒家乐论,较突出的例子便是往往以周敦颐的"淡和"思想为指导讨论音乐问题,如明末琴家徐上瀛在《溪山琴况》中曾提出古琴美学的二十四况,其中前九况为:和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅,便蕴含着宋代理学之"淡和"的因素,蔡仲德先生说:"前九况的精神……归纳为'清和'、'和静'、'清淡',不如归纳为'淡和'之为宜。"④清人汪烜在《乐经律吕通解·乐记或问》中也有如下文字:"曰:'五声皆乱,便不成声矣。然则郑卫之音不和律乎?'曰:'不如此说。乐贵淡和,八风从律,其律便自淡和。不和固不是正乐,不淡亦不是正

① 李塨《学乐录》卷三,见徐世昌:《颜李丛书》,四存学会1923年排印本,第6页b。

② 李塨《学乐录》卷四,见徐世昌:《颜李丛书》,四存学会1923年排印本,第6页a。

③ 李塨《学乐录》序,见徐世昌:《颜李丛书》,四存学会1923年排印本,第1页b。

④ 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2003 年版,第742 页。

乐。'"①甚至上文提到的较具通变意识的江永也有类似观点:"故古乐难复,亦无庸强复,但当于今乐中去其粗厉高急、繁促淫荡诸声,节奏纡徐,曲调和雅,稍近乎周子之所谓淡者焉,则所以欢畅神人、移易风俗者在此矣。"②事实上,对周敦颐"淡和"乐论思想的接受仅是明清乐论接受宋代乐论的一个缩影,经宋代新儒家改造过的传统儒家乐论由于其更贴近现实社会、更符合新的审美倾向,而被明清两代乐论广泛接受。正因如此,我们可以认为,虽然明清两代乐论已经表现出鲜明的主情、尚俗、去神秘性的客观化色彩,但仍然无法决然抛开固有的文化"模子",仍带有一定的不彻底性,但不管怎样,明清时期较之前代乐论毕竟在客观化层面有所突破,这一点是值得肯定的。

① 汪烜:《乐经律吕通解》,续修四库全书本,第115册,第37页上。

② 江永:《律吕新论》卷下,文渊阁四库全书本,第220册,第545页上。

主要参考文献

一、古籍文献

- [1][春秋]左丘明. 左传[M]. 蒋冀骋,标点. 长沙: 岳麓书社,1988.
- [2][春秋]左丘明,刘向.国语·战国策[M].李维琦,标点.长沙:岳麓书 社,1988.
- [3][汉]司马迁. 史记[M]. 北京:中华书局,1959.
- [4][汉]班固.汉书[M].颜师古,注.北京:中华书局,1962.
- [5][宋]司马光. 资治通鉴[M]. 胡三省,音注. 北京:中华书局,1956.
- [6][宋]李焘.续资治通鉴长编[M].上海师范学院古籍整理研究室,上海师范大学古籍整理研究室,点校.北京:中华书局,2004.
- [7][宋]李心传. 建炎以来系年要录[M]. 上海:上海古籍出版社,1992.
- [8][宋]李心传. 建炎以来朝野杂记[M]. 徐规, 点校. 北京: 中华书局,2000.
- [9][宋]丁特起.靖康纪闻[M].上海:上海古籍出版社,1996.
- [10][宋]叶隆礼. 契丹国志[M]. 贾敬颜,林荣贵,点校. 上海:上海古籍出版社,1985.
- [11][宋]徐梦萃. 三朝北盟会编[M]. 上海:上海古籍出版,2008.
- [12][元]脱脱,等. 宋史[M]. 北京:中华书局,1977.
- [13][元]脱脱,等. 辽史[M]. 北京:中华书局,1974.
- [14][元]脱脱,等.金史[M].北京:中华书局,1975.

- [15][明]宋濂,等.元史[M].北京:中华书局,1976.
- [16][明]陈邦瞻.宋史纪事本末[M].影印本.上海:上海古籍出版社,1994.
- [17][清]张廷玉,等. 明史[M]. 北京:中华书局,1974.
- [18][清]徐松.宋会要辑稿[M].北京:中华书局,1957.
- [19][清]徐松.宋会要辑稿补编[M].北京:全国图书馆文献缩微复制中心,1988.
- [20][清]黄以周,等. 续资治通鉴长编拾补[M]. 顾吉辰,点校. 北京:中华书局,2004.
- [21][宋]章如愚. 群书考索[M]. 影印本. 北京:书目文献出版社,1992.
- [22][宋]郑樵. 通志二十略[M]. 王树民,点校. 北京:中华书局,1995.
- [23][元]马端临. 文献通考[M]. 北京:中华书局,2006.
- [24][清]黄宗羲. 宋元学案[M]. 陈金生,梁运华,点校. 北京:中华书局,1986.
- [25][清]纪昀,陆锡熊,孙士毅,等.钦定四库全书总目(整理本)[M].四库全书研究所,整理.北京:中华书局,1997.
- [26][清]阮元. 四库未收书目提要[M]. 北京:商务印书馆,1955.
- [27][宋]王应麟. 困学纪闻(全校本)[M]. 翁元圻,等,注. 栾保群,田松青,吕宗力,校点. 上海:上海古籍出版社,2008.
- [28][宋]洪迈. 容斋随笔[M]. 上海:上海古籍出版社,1996.
- [29][宋]李攸.宋朝事实[M].北京:商务印书馆,中华民国二十四年.
- [30][宋]陈骙,等. 南宋馆阁录 续录[M]. 张富祥,点校. 北京:中华书局,1998.
- [31][宋]曾敏行. 独醒杂志[M]. 朱杰人, 标校. 上海: 上海古籍出版 社,1986.
- [32][宋]孟元老,等. 东京梦华录 都城纪胜 西湖老人繁胜录 梦梁录 武林旧事[M]. 北京:中国商业出版社,1982.
- [33][宋]周密. 武林旧事[M]. 傅林祥,注. 济南:山东友谊出版社,2001.

- [34][元]刘一清. 钱塘遗事[M]. 文渊阁四库全书本.
- [35][明]黄淮,杨士奇.历代名臣奏议[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [36][宋]范仲淹. 范文正公集[M]. 四部丛刊初编缩本.
- [37][宋]苏轼. 苏轼文集[M]. 孔凡礼,点校. 北京:中华书局,1986.
- [38][宋]苏轼. 苏轼全集[M]. 傅成,穆俦,标点. 上海:上海古籍出版 社,2000.
- [39][宋]黄震. 黄氏日抄[M]. 文渊阁四库全书本.
- [40][宋]施元之.施注苏诗[M].文渊阁四库全书本.
- [41][宋]王禹偁. 小畜集[M]. 四部丛刊初编缩本.
- [42][宋]黄庭坚. 黄庭坚全集[M]. 刘琳,李勇先,王蓉贵,校. 成都:四川大学出版社,2001.
- [43][宋]朱熹. 朱子全书[M]. 上海:上海古籍出版社,2002.
- [44][宋]朱熹. 四书章句集注[M]. 北京:中华书局,1983.
- [45][宋]黎靖德.朱子语类[M].王星贤,点校.北京:中华书局,1986.
- [46][宋]真德秀. 西山先生真文忠公文集[M]. 四部丛刊初编本.
- [47][宋]陆游. 陆游集[M]. 北京:中华书局,1976.
- [48][宋]陈起. 江湖后集[M]. 文渊阁四库全书本.
- [49][宋]戴复古. 石屏诗集[M]. 四部丛刊续编本.
- [50][金]赵秉文. 溢水集[M]. 文渊阁四库全书本.
- [51][金]王若虚. 滹南遗老集[M]. 四部丛刊初编缩本.
- [52][金]元好问.中州集[M].四部丛刊初编本.
- [53][金]元好问. 遗山先生文集[M]. 四部丛刊初编本.
- [54] [宋] 郭茂倩. 乐府诗集[M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [55][宋]曾慥. 乐府雅词[M]. 四部丛刊初编缩本.
- [56][宋]江少虞.事实类苑[M].文渊阁四库全书本.
- [57][宋]王灼. 碧鸡漫志校正[M]. 岳珍,校正. 成都:巴蜀书社,2000.
- [58][宋]何谿汶. 竹庄诗话[M]. 常振国,绛云,点校. 北京:中华书局,1984.

- [59][宋]胡仔. 苕溪渔隐丛话[M]. 廖德明,校点. 北京:人民文学出版社,1962.
- [60][宋]陈善. 扪虱新话[M]. 上海:上海书店,1990.
- [61][宋]阮阅. 诗话总龟[M]. 周本淳,校点. 北京:人民文学出版社,1987.
- [62][宋]严羽. 沧浪诗话校释[M]. 郭绍虞,校释. 北京:人民文学出版社,1961.
- [63][宋]魏庆之. 诗人玉屑[M]. 北京:中华书局,1959.
- [64][元]方回. 瀛奎律髓汇评[M]. 李庆甲,集评校点. 上海:上海古籍出版社,1986.
- [65] [明] 杨慎. 升庵诗话新笺证 [M]. 王大厚, 笺证. 北京: 中华书局, 2008.
- [66][明]胡应麟. 诗薮[M]. 上海:上海古籍出版社,1958.
- [67][清]何文焕. 历代诗话[M]. 北京:中华书局,1981.
- [68][清]吴景旭. 历代诗话[M]. 北京:中华书局,1958.
- [69][宋]陈旸. 乐书[M]. 元至正七年福州路儒学刻明修本.
- [70][宋]阮逸,胡瑗.皇祐新乐图记[M].文渊阁四库全书本.
- [71][宋]蔡元定. 律吕新书[M]. 故宫珍品从刊影印本.
- [72][元]刘瑾. 律吕成书[M]. 文渊阁四库全书本.
- [73][明]陶宗仪,等. 说郛三种[M]. 上海:上海古籍出版社,1988.
- [74][清]王夫之. 宋论[M]. 王嘉川,译注. 北京:中华书局,2008.
- [75][清]陈梦雷. 古今图书集成(缩印本)[M]. 北京:中华书局,1934.
- [76][清]阮元. 十三经注疏[M]. 上海:上海古籍出版社,1997.
- [77][清]陈衍.宋诗精华录[M].陈衍,整理集评.上海:上海古籍出版社,2008.
- [78][清]王懋竑. 朱熹年谱[M]. 何忠礼,点校. 北京:中华书局,1998.
- [79][清] 孙希旦. 礼记集解[M]. 沈啸寰,王星贤,点校. 北京:中华书局,1989.
- [80][清]王先谦. 荀子集解[M]. 沈啸寰,王星贤,点校. 北京:中华书局,1988.

二、近现代文献

- [1]梁启超. 饮冰室诗话[M]. 北京:人民文学出版社,1959.
- [2]郭沫若. 十批判书[M]. 北京:人民出版社,1954.
- [3]李学勤. 缀古集[M]. 上海:上海古籍出版社,1998.
- [4] 杨宽. 西周史[M]. 上海: 上海人民出版社, 1999.
- [5]杨向奎. 宗周社会与礼乐文明[M]. 北京:人民出版社,1992.
- [6] 杨志刚. 中国礼仪制度研究[M]. 上海: 华东师大出版社, 2000.
- [7] 陈鼓应. 老子注译及评介[M]. 北京:中华书局,1984.
- [8] 陈鼓应. 庄子今注今译[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [9] 余嘉锡. 四库提要辨证[M]. 北京: 中华书局, 1985.
- [10]刘信芳. 孔子诗论述学[M]. 合肥:安徽大学出版社,2003.
- [11]姚小鸥. 诗经三颂与先秦礼乐文化[M]. 北京: 北京广播学院出版社,2000.
- [12]蔡仲德.《乐记》《声无哀乐论》注译与研究[M]. 杭州:中国美术学院出版社,1997.
- [13]吕骥.《乐记》理论探新[M].北京:新华出版社,1993.
- [14] 吉联抗. 乐记[M]. 阴法鲁,校订. 北京:音乐出版社,1958.
- [15] 吉联抗. 乐记译注[M]. 阴法鲁,校订. 北京:音乐出版社,1958.
- [16] 孙星群. 音乐美学之始祖《乐记》与《诗学》[M]. 北京:人民出版社,1997.
- [17]王菡.《礼记·乐记》之道德形上学[M].台北:文史哲出版社,2002.
- [18]人民音乐出版社编辑部.《乐记》论辩[M]. 北京:人民音乐出版社,1983.
- [19]马承源.中国青铜器[M].上海:上海古籍出版社,1988.
- [20]郭沂. 郭店竹简与先秦学术思想[M]. 上海:上海教育出版社,2001.
- [21]曾枣庄,刘琳.全宋文[M].成都:巴蜀书社,1988.
- [22]北京大学古文献研究所.全宋诗[M].北京:北京大学出版社,1991.

中国古代乐论思想研究

- [23] 唐圭璋. 全宋词[M]. 北京: 中华书局, 1965.
- [24] 唐圭璋. 全金元词[M]. 北京:中华书局,1979.
- [25] 陈述. 全辽文[M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [26] 阎凤梧, 康金声. 全辽金诗[M]. 太原: 山西古籍出版社, 1999.
- [27] 阎凤梧. 全辽金文[M]. 太原:山西古籍出版社,2002.
- [28]吴文治. 宋诗话全编[M]. 南京:江苏古籍出版社,1998.
- [29] 吴文治. 辽金元诗话全编[M]. 南京: 凤凰出版社, 2006.
- [30]中央音乐学院中国音乐研究所. 中国古代音乐史料辑要 第一辑[M]. 点校本. 北京:中华书局,1962.
- [31]中国艺术研究院音乐研究所资料室.中国音乐书谱志[M].北京:人民音乐出版社,1984.
- [32]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [33] 龚延明. 宋代官制辞典[M]. 北京:中华书局,1977.
- [34]郑长铃. 陈旸及其《乐书》研究[M]. 北京:文化艺术出版社,2005.
- [35] 王光祈. 中国音乐史[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [36] 王光祈. 东西乐制之研究[M]. 上海:上海书店,1990.
- [37] 许之衡. 中国音乐小史[M]. 北京: 商务印书馆,1935.
- [38]吴钊. 追寻逝去的音乐踪迹:图说中国音乐史[M]. 北京:东方出版 社,1999.
- [39]郑振铎. 中国俗文学史[M]. 北京: 商务印书馆,2005.
- [40] 范文澜. 中国通史[M]. 北京:人民出版社,1949.
- [41]朱谦之. 中国音乐文学史[M]. 北京: 商务印书馆, 1935.
- [42] 王运熙. 六朝乐府与民歌[M]. 北京:中华书局,1961.
- [43]丘琼荪. 燕乐探微[M]. 上海:上海古籍出版社,2007.
- [44]王国维.王国维戏曲论文集[M].北京:中国戏剧出版社,1984.
- [45]王国维. 宋元戏曲史[M]. 天津:百花文艺出版社,2002.
- [46]王国维. 观堂集林[M]. 北京:中华书局,1959.

- [47] 孔德. 外族音乐流传中国史[M]. 北京: 商务印书馆, 1934.
- [48]叶德均. 宋元明讲唱文学[M]. 北京:中华书局,1962.
- [49] 李啸仓. 宋元伎艺杂考[M]. 上海: 上杂出版社, 1953.
- [50]杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京:人民音乐出版社.1981.
- [51] 蔡仲德. 中国音乐美学史[M]. 北京:人民音乐出版社,2003.
- [52] 蔡仲德. 中国音乐美学史资料注译[M]. 北京:人民音乐出版社,1990.
- [53]廖辅叔. 中国古代音乐简史[M]. 北京:人民音乐出版社,1964.
- [54]修海林. 中国古代音乐史料集[M]. 西安: 世界图书出版西安公司,2000.
- [55]郑祖襄. 中国古代音乐史学概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [56] 冯文慈. 中外音乐交流史[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 1998.
- [57]李方元.《宋史·乐志》研究[M].上海:上海音乐学院出版社,2004.
- [58]修海林,罗小平.音乐美学通论[M].上海:上海音乐出版社,1999.
- [59]修海林,李吉提.中国音乐的历史与审美[M].北京:中国人民大学出版社,2008.
- [60] 吉联抗. 魏晋南北朝音乐史料[M]. 上海:上海文艺出版社,1982.
- [61]文化部文学艺术研究院音乐研究所.中国古代乐论选辑[M].北京:人民音乐出版社,1981.
- [62]中央民族学院艺术系文艺理论组.《梦溪笔谈》音乐部分注释[M].北京:人民音乐出版社,1979.
- [63]丘琼荪. 历代乐志律志校释 第一分册[M]. 北京:人民音乐出版社,1999.
- [64] 王福利. 辽金元三史乐志研究[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2005.
- [65]孙晓辉. 两唐书乐志研究[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2005.
- [66] 童忠良,胡丽玲. 乐理大全[M]. 武汉:长江文艺出版社,2002.
- [67]杜亚雄,秦德祥.中国乐理[M].上海:上海音乐学院出版社,2007.
- [68]梁广程. 乐声的奥秘[M]. 北京:人民音乐出版社,1986.
- [69] 葛兆光. 中国思想史[M]. 上海:复旦大学出版社,2009.

中国古代乐论思想研究

- [70] 侯外庐,赵纪彬,杜国庠.中国思想通史[M].北京:人民出版社,1957.
- [71]李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 北京:人民出版社,1985.
- [72]金忠明. 乐教与中国文化[M]. 上海:上海教育出版社,1994.
- [73]张蕙慧. 中国古代乐教思想论集[M]. 台北:文津出版社,1991.
- [74]李美燕.中国古代乐教思想:先秦两汉篇[M]高雄:丽文文化事业股份有限公司,1998.
- [75] 祁海文. 儒家乐教论[M]. 郑州:河南人民出版社,2004.
- [76]郑祖襄. 华夏旧乐新证——郑祖襄音乐文集[M]. 上海: 上海音乐学院 出版社,2005.
- [77]黄体培. 中华乐学通论:第二编 乐律[M]. 台北:中华国乐会,1978.
- [78]李幼平. 大晟钟与宋代黄钟标准音高研究[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2004.
- [79]赵元任. 赵元任音乐论文集[M]. 北京:中国文联出版公司,1995.
- [80]孙星群. 西夏辽金音乐史稿[M]. 北京:中国青年出版社,1998.
- [81]刘蓝. 中国音乐美学[M]. 台北:文津出版社,2006.
- [82] 蒋孔阳. 先秦音乐美学思想论稿[M]. 合肥:安徽教育出版社,2007.
- [83]施议对. 词与音乐关系研究[M]. 北京:中华书局,2008.
- [84] 阴法鲁. 阴法鲁学术论文集[M]. 北京:中华书局,2008.
- [85]金千秋.全宋词中的乐舞资料[M].北京:人民音乐出版社,1990.
- [86]吴曼英,李秀才,刘恩伯.敦煌舞姿[M].上海:上海文艺出版社,1981.
- [87]赵敏俐,吴湘洲,刘怀荣,等.中国古代歌诗研究 从《诗经到元曲的艺术生产史》[M].北京:北京人学出版社,2005.
- [88] 杨晓蔼. 宋代声诗研究[M]. 北京:中华书局,2008.
- [89]夏静. 礼乐文化与中国文论早期形态研究[M]. 北京:中华书局, 2007.
- [90]王水照.宋代文学通论[M].开封:河南大学出版社,1997.
- [91] 周裕锴. 宋代诗学通论[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2007.
- [92] 胡晓明. 中国诗学之精神[M]. 南昌:江西人民出版社,2001.
- [93]韩经太. 理学文化与文学思潮[M]. 北京:中华书局,1997.

- [94] 萧华荣, 中国诗学思想史[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1996.
- [95]张毅. 宋代文学思想史[M]. 北京:中华书局,1995.
- [96]郭绍虞. 宋诗话考[M]. 北京:中华书局,1979.
- [97]郭绍虞. 宋诗话辑佚[M]. 北京:中华书局,1980.
- [98]任半塘. 唐声诗[M]. 上海:上海古籍出版社,1982.
- [99]凌朝栋. 文苑英华研究[M]. 上海:上海古籍出版社,2005.
- [100] 俞为民,孙蓉蓉. 历代曲话汇编(唐宋元编) [M]. 合肥:黄山书社,2006.
- [101] 陶尔夫. 北宋词坛[M]. 太原:山西人民出版社,1986.
- [102]刘方. 宋型文化与宋代美学精神[M]. 成都:巴蜀书社,2004.
- [103]杨庆存. 黄庭坚与宋代文化[M]. 开封:河南大学出版社,2002.
- [104] 吴功正. 宋代美学史[M]. 南京: 江苏教育出版社, 2007.
- [105]张伯伟. 稀见本宋人诗话四种[M]. 南京:江苏古籍出版社,2002.
- [106]程千帆,吴新雷.两宋文学史[M].上海:上海古籍出版社,1991.
- [107]梅尧臣. 梅尧臣集编年校注[M]. 朱东润,校注. 上海:上海古籍出版社,2006.
- [108]蒙培元. 理学范畴系统[M]. 北京:人民出版社,1989.
- [109] 陈来. 宋明理学[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1991.
- [110]陈乐素. 宋史艺文志考证[M]. 广州:广东人民出版社,2002.
- [111] 唐圭璋. 词话丛编[M]. 北京:中华书局,1986.
- [112] 唐圭璋. 宋词纪事[M]. 北京:中华书局,2008.
- [113]吴熊和. 唐宋词通论[M]. 杭州:浙江古籍出版社,1985.
- [114]周裕锴. 宋代诗学通论[M]. 上海:上海古籍出版社,2007.
- [115] 牟宗三. 心体与性体[M]. 上海:上海古籍出版社,1999.
- [116]蔡镇楚. 中国音乐诗话[M]. 长沙:湖南师范大学出版社,2006.
- [117]姚瀛艇. 宋代文化史[M]. 开封:河南大学出版社,1992.
- [118]张庚,郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京:中国戏剧出版社,1980.
- [119]何俊. 南宋儒学建构[M]. 上海: 上海人民出版社, 2004.

中国古代乐论思想研究

- [120]钱锺书. 谈艺录[M]. 补订本. 北京:中华书局,1984.
- [121]钱锺书. 宋诗选注[M]. 第2版. 北京:人民文学出版社,1989.
- [122]王顺娣. 宋代诗学平淡理论研究[M]. 成都:巴蜀书社,2009.
- [123] 蹇长春. 白居易论稿[M]. 兰州: 敦煌文艺出版社, 2005.
- [124]王昆吾. 隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M]. 北京:中华书局,1996.
- [125]王琦珍. 黄庭坚与江西诗派[M]. 南昌:江西高校出版社,2006.
- [126] 莫砺锋. 江西诗派研究[M]. 济南:齐鲁书社,1986.
- [127]曾枣庄. 宋文通论[M]. 上海:上海人民出版社,2008.
- [128]郭绍虞. 清诗话续编[M]. 富寿荪,校点. 上海:上海古籍出版社,1983.
- [129] 傅乐焕. 辽史丛考[M]. 北京:中华书局,1984.
- [130] 刘达科. 辽金元诗文史料述要[M]. 北京:中华书局,2007.
- [131]沈文雪. 文化版图重构与宋金文学生成研究[M]. 北京:光明日报出版社,2009.
- [132] 薛宗明. 中国音乐史·乐器篇[M]. 台北:台湾商务印书馆,1990.
- [133]金启华,张惠民,王恒展,等. 唐宋词集序跋汇编[M]. 南京:江苏教育出版社,1990.
- [134] 昌彼得,王德毅,程元敏,等.宋人传记资料索引[M].台北:鼎文书局,1976.
- [135][奥]爱·汉斯立克.论音乐的美——音乐美学的修改新议[M].杨业治,译.北京:人民音乐出版社,1978.
- [136][日]渡边护. 音乐美的构成[M]. 张前,译. 北京: 人民音乐出版 社,1996.
- [137][日]田边尚雄.中国音乐史[M]. 陈清泉,译.上海:上海书店,1984.
- [138][日]平田茂树,远藤隆俊,冈元司.宋代社会的空间与交流[M].开封:河南大学出版社,2008.
- [139][日]青木正儿. 中国近世戏曲史[M]. 王古鲁,译著. 北京:中华书局,1954.

后 记

这本书是我对最近五六年一些零散想法的总结,其中关于《乐记》的几章是由我的硕士学位论文修改而来,读者在阅读的时候会发现这几章的思考深度要逊色于后面的章节,但我还是愿意将其保留,一方面是因为这是我进行学术研究的起步,读者可以透过全书看出我学习和进步的过程,另一方面这几章也奠定了我后来研究的基础。事实上,近几年我的主要研究是围绕中国古代乐论展开的,而对《乐记》的研究恰是后续研究能够进行的关键。

本书的后续章节有的是我读博士期间写的,有的是我 2011 年回哈师大工作后写的,其中部分章节曾发表在《文学评论》、《贵州师范大学学报》等刊物上。我博士论文的标题是《宋代乐论研究》,亦是我主持的教育部人文社科项目,现在已经结题,该书稿在今年 8 月份已由中国社会科学出版社出版,在论文的选题和搜集资料过程中,自己深感中国古代乐论的重要性,但由于学术论文体例以及自己精力的限制,所以最终选题是围绕宋代乐论展开的。正因如此,便一直有个一厢情愿的想法——试图用若干年的时间将中国古代乐论打通,于是在日常的学习和工作中便有意识地将一些点滴心得记录下来,索性几年下来竟积累了几篇文字,虽然单就每个时代的乐论来说仅是沧海一粟,但将其汇聚在一起也大致可以描绘出中国古代乐论思想发展的大概轮廓。至于针对每个时代的专题研究,只能留待日后再行深入了。

这本书能够顺利出版要感谢于弗先生、冯毓云先生,也要感谢中国社会科学院的高建平先生、南京大学的周群先生,诸位先生多年来给了我很多的

中国古代乐论思想研究。

指导、帮助,没有他们的教诲就不会有我的进步。还要感谢黑龙江大学于文秀教授、黑龙江大学出版社刘剑刚副社长的热情鼓励和帮助,同时该书的责任编辑曹焕焕女士在出版过程中付出了辛勤的劳动,其认真负责的作风值得钦佩。我的妻子在紧张的工作之余,承担了主要的家务,所以这本书应有她的一份功劳。另外,本书荣幸地获得了黑龙江省社会科学学术著作出版专项资金和哈尔滨师范大学"跃滨学术基金"的资助,从而减轻了出版经费上的压力,在此深表谢意。

韩 伟 2013 年仲秋于哈尔滨 责任编辑: 张怀宇 曹焕焕

封面设计: 张恒语



定价: 28.00元